

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

2. Jahrgang

September 1949

Heft 9

FRAGEN DES WIEDERAUFBAUS IN MÜNCHEN

In den ersten Nachkriegsjahren hatte sich die denkmalpflegerische Arbeit weitgehend darauf zu beschränken, das Erhaltene vor weiterem Verfall zu bewahren. Erst in den letzten Monaten ist der Wiederaufbau größerer Baudenkmäler in den Bereich des Möglichen gerückt, damit hat auch die Problematik dieses Wiederaufbaus eine neue Aktualität gewonnen. Die folgenden Seiten gelten dem Zustand und der Frage der Wiederherstellung zweier bedeutender Bauten, deren die Verantwortlichen schon längst bewegendes Schicksal seit kurzem auch in der Öffentlichkeit erörtert wird.

Nur auf Grund eines nüchternen Urteils über die erhaltene Bausubstanz wird die Frage des Neu- oder Wiederaufbaus zu entscheiden sein. Eine in allem befriedigende Lösung wird nicht immer gefunden werden können: hier und dort haben die Zerstörungen des Krieges unlösbare Probleme gestellt. Doch stehen die Architekten wie die Konservatoren vor der Aufgabe, die Öffentlichkeit für das Schicksal der ihnen anvertrauten Bauten zu interessieren und schließlich für die in gemeinsamer Bemühung erarbeiteten Entscheidungen zu gewinnen.

Wir hoffen, die hier begonnene Diskussion am Beispiel anderer Bauten fortsetzen zu können.

Die Redaktion

DIE RESIDENZ

Die Residenz der bayerischen Kurfürsten und Könige in München gehört wie etwa der Vatikan oder die Wiener Hofburg zu der sehr kleinen Zahl europäischer Fürstensitze, die wir in der organischen Einheit ihrer Architektur und Ausstattung als kunstgewordene Abbilder ganzer Epochen der abendländischen Geschichte bewundern. Nahezu vier Jahrhunderte haben am Entstehen des ausgedehnten Komplexes von Wohn-, Repräsentations-, Kult- und Festräumen, von Höfen, Gärten, Stallungen und Theatern mitgewirkt, der schließlich eine Fläche bedeckte, die größer war als der älteste

Stadtkern von München. Ein großartiges Zeugnis fürstlichen Bau- und Sammeleifers, bot die Residenz in Ausstattung und Inventar einen fast unübersehbaren Reichtum dar, der ebenso Kunstwerke der Karolingerzeit wie die Nibelungenfresken des 19. Jahrhunderts umschloß. Insbesondere die Raum-, Dekorations- und Kleinkunst des 16. bis 19. Jahrhunderts war in unerreichter Fülle und Dichtigkeit vertreten.

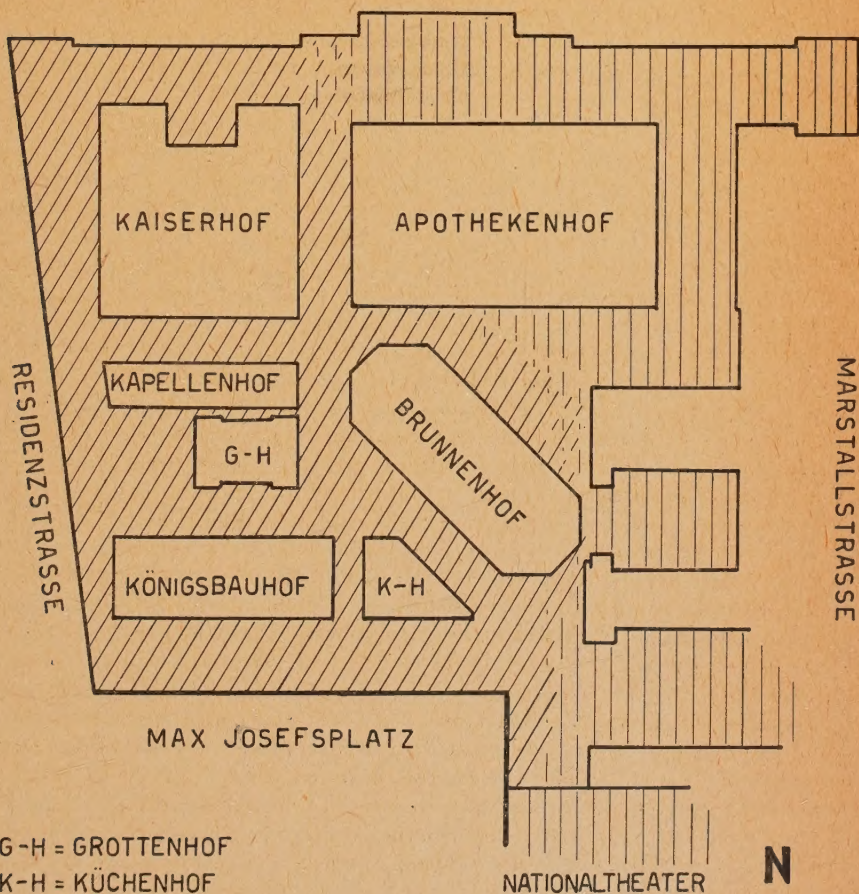
Die Münchner Residenz hat durch die Bomben und das Feuer des Zweiten Weltkrieges schwerste Schäden erlitten. Zwar stehen Teile der Hof- und Außenfassaden noch aufrecht; auch einige Innenräume haben sich erhalten; ebenso hat fast die gesamte bewegliche Ausstattung, in mühevoller Arbeit an entlegenen Orten geborgen, den Krieg überdauert; aber jenes besondere Gesamtkunstwerk ersten Ranges, das die Residenz bedeutete, ist verloren.

Angesichts der sehr verschiedenen Grade der Zerstörung sieht sich nun unsere Zeit vor dem Problem, was mit dem Erhaltenen, der auch jetzt noch höchst eindrucksvollen und zum Teil bereits notdürftig wiederhergerichteten Ruine und der ihres Gehäuses beraubten Ausstattung, zu geschehen und was an die Stelle des Zerstörten zu treten habe. Diese Frage verknüpft sich aufs engste mit dem Problem des Wiederaufbaus und der Neuordnung des Stadtkerns von München.

Es war die Unverletztheit des historisch Gewordenen, die Zusammengehörigkeit von Raum und Inventar, die die eigentliche Bedeutung der alten Residenz ausmachte; in dem Aufeinanderfolgen vieler historischer Stufen von hohem künstlerischen Range lag der Bildungsinhalt des Residenzmuseums beschlossen. Wir haben nun längst erfahren, daß sich zerstörte Baudenkmäler zwar wiedererrichten, aber nicht wiedererwecken lassen. Sie bleiben tot. Geschichte ist ihrem Wesen nach unwiederholbar, und ebenso ist es der getreueste Ausdruck der Geschichte, die Architektur. Die Kopie eines Gemäldes oder einer Skulptur kann zwar nicht den Zauber des Originals überliefern, wohl aber mitunter eine recht genaue Vorstellung der das Entstehen des Kunstwerks begründenden schöpferischen Idee vermitteln. Anders die Architektur: nur in seltenen Fällen hat ein Künstler einem großen Bauwerk die endgültige Gestalt verliehen; in der Regel ist nur ein erster, „abstrakter“ Entwurf unmittelbares Geschöpf des Künstlers, während auf die Ausführung fremde Einflüsse, Bauherren und Handwerker umformend einwirken. So erhält in der Architektur der Faktor Zeit eine ganz andere, ungleich wesentlichere Bedeutung als in den Werken der anderen Künste. Die Architektur verändert sich ja in organischem Wachstum, durch Um- und Anbauten, die sich nicht wie Anstückungen eines Gemäldes entfernen lassen. Damit entsteht jene organische Vielschichtigkeit bedeutender alter Bauten, die in ganz anderer Weise als Werke der Plastik oder Malerei eine Synthese aus künstlerischer Idee und geschichtlicher Wirklichkeit darstellt. Es liegt im Wesen dieser Synthese begründet, daß sie nicht wiederholt oder gar kopiert werden kann. Deshalb läßt sich ein Baukomplex wie die Münchner Residenz in seiner Gesamtheit nicht wiederherstellen, wenn er einmal so weitgehend zerstört ist; auch der pietätvollste Versuch, das Zerstörte unverändert nachzubilden, würde im Beschauer jenes mißliche Gefühl gefälschter Geschichte auslösen, das etwa den Beschauer der Wartburg zu beschleichen pflegt.

Bestimmte Teile der Residenz sind in den Fassaden so weitgehend erhalten, daß die Wiederherstellung der großen Architekturformen ohne wesensverändernde Eingriffe möglich, ja zum Teil bereits weit fortgeschritten ist. In der Hofkapelle war ein Teil

HOFGARTEN



G-H = GROTTENHOF

K-H = KÜCHENHOF

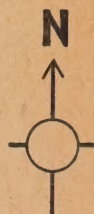
//// WIEDERHERSTELLBAR

|||| STARK ZERSTÖRT

1:1700

10 0 10 20 30 40 50 Meter

NATIONALTHEATER



der Stuckdekorationen des Gewölbes erhalten, nach deren Vorbild hier auch zerstörte Details behutsam mit Modeln nachgeformt werden konnten. In ähnlicher Weise wird im Antiquarium verfahren, wo der eingestürzte Teil des Gewölbes mit seinem Stuck- und Freskodekor ergänzt wird. Die Wiederherstellung der im hier umschriebenen Sinne erhaltbaren Teile des Komplexes, zu denen auch wesentliche Abschnitte der maximilianischen Bauten zu rechnen sind, muß als unabdingbare Verpflichtung angesehen werden. Sie scheint freilich erst dann erlaubt, wenn sie auf diejenigen Teile beschränkt bleibt, deren Verwendung als Museum durch die Wiederaufstellung des geborgenen Inventars gefordert wird. Unsere Zeit hat sich indessen vor dem Phantom eines den *gesamten* früheren Bereich umfassenden „Neuen alten Residenzmuseums“ ebenso zu hüten wie vor der Gefahr, durch die konservierende Arbeit an Teilstücken ein unmögliches Ganzes erzwingen zu wollen. Das gilt insbesondere für die Bauteile aus der Zeit Effners und Cuvilliés mit ihren ganz unnachahmlichen Stuckdekorationen. Die Tatsache, daß die bewegliche Ausstattung der zerstörten Räume in so großem Umfang erhalten ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Kunstwerke, ihres alten Zusammenhanges beraubt, nur noch in Räumen ausgestellt werden können, deren Gesicht und technische Einrichtung Ausdruck unseres eigenen Formgefühls sind — wenn anders jene Gefahr der historisierenden Kopie vermieden werden soll. Unter Benutzung der erhaltenen Fassaden und unter Beibehaltung der alten Geschoßhöhen und Raumproportionen sind also für das neu zu schaffende Museum technisch zweckmäßige moderne Räume zu schaffen. Wollte man die verlorenen Stuckdekorationen völlig zerstörter Räume nach Photographien oder anderen Vorlagen an neu errichteten Wänden nachbilden, so würde wiederum nur eine historisierende Kopie entstehen.

Die Teile, deren Wiederaufbau als Museum im vorstehend umschriebenen Sinne auf Grund des Erhaltungszustandes wünschenswert und möglich scheint, umfassen vor allem die Trakte am Königsbau-, Küchen-, Brunnen-, Grotten-, Kapellen- und Kaiserhof. Diese Trakte werden durch die Unterbringung des in keinem anderen Museum der Stadt auszustellenden Inventars des alten Residenzmuseums wieder eine Lebensberechtigung empfangen.

Zur Veränderung der städtebaulichen Funktion der Residenz, ihrer Platz- und Straßenfluchten an Max-Josephs-Platz, Residenzstraße, Odeonsplatz und Hofgarten, besteht kein Anlaß. Dagegen macht es die Erhaltung der Grenzen des Gesamtkomplexes nicht notwendig, die an der Marstallstraße gelegene Ostseite der Bautengruppe in der alten Form wiederherzustellen. Dieser als Baudenkmal minder wichtige Trakt war auch früher nicht als einheitliche Fassade gestaltet. Deshalb wird an der Marstallstraße eine Veränderung der alten Grundrißdisposition erwogen, zumal es sich um Bauteile handelt, die ihre alte Bestimmung als Hofkirche, Festsaalbau und Residenztheater verloren haben. An Stelle des Zerstörten kann hier die legitime Form unserer Zeit treten; wie die Krumper, Effner, Cuvilliés, Klenze, die Architekten der alten Residenz, jeweils zeitgemäße Formen organisch aneinanderfügten, so wird auch unsere Gegenwart diesen Bauteilen eine neue Bestimmung und ein neues Gesicht zu geben suchen. Hier darf also eine an die erhaltenen Nordostteile des Festsaalbaus taktvoll anschließende

moderne Fassade aufgeführt werden. Wieder anders liegen die Verhältnisse am Nordtrakt; hier steht die Fassade Klenzes noch aufrecht. Sie legt für die Neugestaltung der Innenräume ganz bestimmte Verpflichtungen auf. Die Anlage und Einrichtung der neuen, den ehemaligen Thronsaalbereich ersetzenden Raumgruppe wird also mit der vorhandenen Fassade zu einer Synthese kommen müssen, die sich in ihrem künstlerischen Gehalt mit dem Alten zu einem geschlossenen Ganzen verbindet und zugleich, der neuen Bestimmung entsprechend, allen formalen und technischen Ansprüchen unserer Zeit Genüge leistet.

Nur eine schöpferische architektonische Phantasie wird das erhaltbare Alte in einen künstlerisch und der Bestimmung nach neuen Zusammenhang einzufragen verstehen. In weit höherem Maße als andere Bauten verpflichtet uns die Münchner Residenz zu einer großzügigen, Altes und Neues sinnvoll vereinigenden Synthese. Der Wiederaufbau wird sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn diese aus den Umbauten und Veränderungen erwachsende Synthese dasselbe hohe Formniveau aufweisen und in demselben Maße den Stil unserer Zeit tragen wird, wie es auf ihre Weise bei der alten Residenz der Fall war. Daß an solcher in ausführlicher und freier Diskussion zu erarbeitender Planung die besten Kräfte beteiligt werden, ist ebenso selbstverständlich wie die Erörterung der Pläne vor der Öffentlichkeit, die die Mittel zu ihrer Verwirklichung aufzubringen hat, und deren Vorstellung von Architektur durch das Gesicht repräsentativer Bauten wie der wiederhergestellten Residenz bestimmt werden wird. Wenn es gelingt, die Residenz mit neuem Leben zu erfüllen und diesem Leben das Gepräge unserer Zeit zu verleihen, so wird die Zukunft unser Werk als neue Stufe des organischen Wachstums eines großen Baudenkmals ansehen. Wolfgang Lotz

DIE ÄLTERE PINAKOTHEK

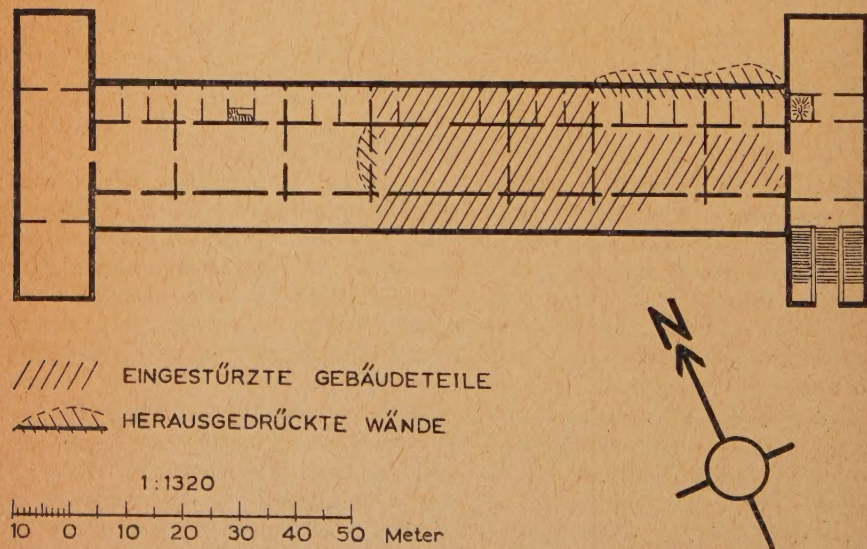
Das Gebäude der „Älteren Pinakothek“, in den Jahren 1826 bis 1836 nach den Plänen Leo von Klenzes als dreischiffiger schmaler Baukörper mit überhöhtem Hauptschiff für die Oberlichtsäle und kubisch vorspringenden Ecken im Stil der italienischen Hochrenaissance errichtet, wurde in den Jahren 1943—45 bei Luftangriffen durch Spreng- und Brandbomben zerstört. Der Inhalt war wie bei fast allen deutschen Museen auf dem Lande geborgen, und nur dem glücklichen Umstand, daß der Krieg in Bayern zum Stehen kam, ist es zu verdanken, daß durch unmittelbare Kriegseinwirkung keine Verluste eingetreten sind.

Durch die Luftangriffe wurden an der Südseite von den insgesamt 25 Achsen des Gebäudes 9, an der Nordfront 8 Joche bis zum Erdboden vernichtet; die Außenmauer zwischen der 1. und 7. nördlichen Achse ist ein beträchtliches Stück herausgedrückt. Sämtliche Dächer fehlen. Sämtliche Säle sind ausgebrannt; von den Besspannungen, den Stuckornamenten, den Reliefs und Malereien sind nur noch unwesentliche Spuren vorhanden. Von den übrigen Sälen, den Loggien und den Seitenkabinetten sind mauermäßig — jedoch der Gewölbe beraubt — diejenigen Teile stehengeblieben, die im beigegeführten Plan schräg schraffiert sind: Keine restlose Ruine also und auch kein leicht zer-

störter Bau, dessen Wiederherstellung eine Selbstverständlichkeit wäre. Hier liegt das Problem.

Von seiten der Direktion der Bayerischen Staatsgemälde-Sammlungen sind seit 1945 bis in die letzten Monate sowohl vom Städtischen Bauamt als auch vom Lehrkörper der Technischen Hochschule in München mündliche Gutachten eingeholt worden. Von allen Seiten wurde versichert, daß Schutzmaßnahmen nicht nötig wären. Soweit das Mauerwerk noch vorhanden ist, sei der Baukörper so kräftig und gesund, daß sich sogar provisorische Schutzdächer über den Mauern erübrigten. Der Bau könne, ohne weiteren Schaden zu nehmen, noch mindestens zehn Jahre stehen; schlimmstenfalls sei der Verlust von zwei bis drei Ziegelmauerschichten zu befürchten.

Angesichts der praktischen Möglichkeit, im Haus der Kunst an der Prinzregentenstraße Teile der Sammlung zur Ausstellung zu bringen und im Hinblick auf die materiell besser erhaltene Neue Staatsgalerie am Königsplatz, deren städtebauliche Funktion von größerer Bedeutung ist, wurde deren Wiederherstellung als vordringlich betrieben. Die finanzielle Lage des bayerischen Staates hat es jedoch unmöglich gemacht, diesen Plan zu verwirklichen. Die Neue Pinakothek, die nur noch ein Steinhäufen war, wurde auf Abbruch verkauft; dagegen steht der Wiederaufbau der Schackgalerie — sie war relativ am wenigsten, wenn auch beträchtlich beschädigt — kurz vor der Vollendung. Was soll nun mit dem Bau der „Älteren Pinakothek“ geschehen?



Zwei extreme Meinungen stehen sich gegenüber. Die einen wollen eine Wiederherstellung des Baues in altem Stil und berufen sich auf seine ästhetische Qualität, seine archi-

tekturgeschichtliche Bedeutung, seine städtebauliche Funktion, seine Tradition als „schönem Leib“ einer der bedeutendsten Gemäldesammlungen, schließlich auf seine museale Zweckmäßigkeit; sie appellieren an das Gefühl der „Freunde der Alten Pinakothek“ (wer wäre das nicht?) und an die kulturelle Verpflichtung der „Stadt der Kunst“.

Die anderen bewerten die ästhetische Qualität des „richtungslosen“ Bauwerkes weniger hoch, sie halten die Alte Pinakothek gegenüber den anderen Bauten Klenzes in München (Glyptothek, Propyläen, Residenz usw.) angesichts ihres Zustandes in baugeschichtlicher Hinsicht von sekundärer Bedeutung; die städtebauliche Funktion wird nicht als ausschlaggebend angesehen; sie glauben, daß die verehrungswürdige Tradition unsere Hände nicht mehr als nötig binden sollte; sie bezweifeln die Zweckmäßigkeit des Bauwerkes als Galerie und sind der Überzeugung, daß die Wiederherstellung der Alten Pinakothek ein trostlos-unbefriedigendes und viel zu kostspieliges Unternehmen sei, das in keinem Verhältnis zu den künstlerischen, musealen und finanziellen Möglichkeiten eines Neubaus stehe.

Das sind ebensoviele Gesichtspunkte wie offene Fragen. Zur Lösung des Problems wären etwa folgende Erwägungen anzustellen, die im einzelnen auf Grund von konkreten Angaben über den Baubefund und genauen finanziellen Berechnungen von einer die interessierte und urteilsfähige Öffentlichkeit repräsentierenden Kommission diskutiert werden müßten.

1. Abgesehen von seiner endgültigen Verwendung sollte die Frage geklärt werden, ob der Bau als solcher vom künstlerischen, baugeschichtlichen und städtebaulichen Standpunkt aus erhaltungswürdig ist. Über seine ästhetischen Qualitäten kann man durchaus verschiedener Meinung sein. Trotz Wölfflins Meinung sollte sein baugeschichtlicher Wert angesichts des auch nach den Zerstörungen in München noch repräsentativ vertretenen Historismus des 19. Jahrhunderts wohl nicht überschätzt werden. Die städtebauliche Frage läßt sich nur in größerem Zusammenhang erörtern. Aber durch die Zerstörungen des Krieges ergibt sich hier jedenfalls die Möglichkeit (und Notwendigkeit!), das ganze Gebiet nördlich des Karolinenplatzes und östlich der Technischen Hochschule bis zur Türkenkaserne neu zu gestalten. Dabei werden die Interessen der Staatsgemälde-Sammlungen mit denen der Technischen Hochschule in sinnvoller Weise verbunden werden müssen. Bei diesen Plänen sollte man nicht versäumen, die Umbau- und Erweiterungsgedanken des alten Reber (1906) heranzuziehen; von größter Wichtigkeit erscheinen aber die fruchtbaren Ideen Theodor Fischers, der sich (1912—1913) eingehendst mit der Frage der Neu- und Umgestaltung der Pinakotheken befaßt hat — wie man weiß, nicht ohne Tschudi, der die damalige Situation gleichfalls schon als unbefriedigend empfand.

Vorausgesetzt, daß man die „Ältere Pinakothek“ als Bauwerk erhalten will, wäre die Möglichkeit zu erwägen, sie in einen neuen Museumsbezirk einzubeziehen, der sich entweder nördlich oder aber auch südlich an das Gebäude anschließen könnte. Der Vorschlag Fischers z. B. würde dem Bau nicht nur seine Richtungslosigkeit nehmen, sondern er sieht auch eine — für mein Gefühl — künstlerisch mögliche Verbindung

mit einem modernen Bau vor. Dabei braucht die neue Lösung durchaus kein Monstremuseum zu werden, sondern es ließe sich unter Verwendung des Pavillon-Systems eine sinnvolle Teilung der Sammlungsbestände in kleine, übersehbare Einheiten denken — ein Gedanke, dessen Verwirklichung zugleich gewichtige finanzielle Vorteile haben könnte. Bei der Frage der Verwendung des Gebäudes als Galerie sollte man sich darüber im klaren sein, ob man einen Post-Historismus für befriedigend hält oder nicht. Denn eine Wiederherstellung der Qualitäten des Klenzeschen *Außen- und Innenbaus* erscheint aus künstlerischen, handwerklichen und finanziellen Gründen eine Unmöglichkeit. Die wiederhergestellte „Pinakothek“ könnte also im besten Falle nur eine schwache Kopie des Originals sein.

Es bliebe aber zu überlegen, ob — unter der Voraussetzung, daß man das Gebäude überhaupt erhalten will — eine *moderne* Innenausstattung unter möglichst Wahrung der alten Proportionen in Betracht kommen kann. Allerdings wäre dabei die unrationelle Raumdisposition des gesamten Gebäudes in Rechnung zu stellen. Und vor allem: wird es sich angesichts eines ohnehin notwendigen Neubaus für die Sammlungsbestände der Neuen Pinakothek aus finanziellen Gründen lohnen, eine solche Lösung in Angriff zu nehmen? Doch wäre hier wohl eine Zwischenlösung unter Umständen denkbar.

3. Kommt man zu dem Ergebnis, das Bauwerk zu erhalten, ergibt sich die weitere Frage, ob seine Verwendung als Museum eine absolute Notwendigkeit ist. Rein theoretisch gesprochen, läge die Erhaltung der Hülle und ihre Verwendung für die Zwecke der Technischen Hochschule im Bereich des Denkbaren. Es wäre in diesem Zusammenhang an die um 1890 geplante Umgestaltung des Geländes der Türkenkaserne zu erinnern. Man wird diese Frage aus den verschiedensten Gründen jedoch zugunsten des Museums entscheiden wollen. Aber müssen denn die Sammlungsbestände der Alten Pinakothek unbedingt wieder in das alte Haus? Hier ergäben sich eine ganze Anzahl von Teilproblemen, die mit der Frage der Erhaltung des Gebäudes der Alten Pinakothek nicht unmittelbar zusammenhängen und deren Diskussion zunächst noch nicht notwendig erscheint.

So läßt sich der ganze Fragenkomplex nicht ohne weiteres mit einem restlosen Ja oder mit einem restlosen Nein beantworten. Seine Bedeutung aber ist so groß und allgemein, daß nur die größte Sachlichkeit und das höchste Verantwortungsbewußtsein die Grundlagen für seine Lösung abgeben können, eine Lösung, die der Würde und dem Wert der Alten Pinakothek entspricht.

Hans Konrad Röthel

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST AUS NÜRNBERGER KIRCHEN

Die Bergung und Rückführung der kirchlichen Kunstwerke Nürnbergs

In Ergänzung des Berichtes über den baulichen Zustand der Nürnberger Kirchen (siehe Kunstchronik 1948, H. 3) soll im nachstehenden ihre größtenteils heimatlos gewordene Ausstattung behandelt werden. Neben den bekannten Hauptwerken war auch das

übrige kirchliche Kunstgut vor Beginn der Luftangriffe in großen Bunkeranlagen und günstig gelegenen nordbayerischen Schlössern und Burgen geborgen worden; abgesehen von unerheblichen Plünderungsschäden auf Burg Hoheneck traten keine Verluste ein. Auch die Schutzummauerungen der unbeweglichen Denkmäler bewährten sich. So blieb die Innenaustattung der Kirchen mit geringen Ausnahmen erhalten. Als besonders nützlich erwiesen sich zwei während des Krieges geschaffene und mit Klimaanlage ausgestattete Bergungsanlagen: eine als Tiefbunker ausgebaute weitverzweigte Stollenanlage im Burgberg und der als Hochbunker dienende mächtige Geschützraum am Neutor. Diese Unterbringung konnte freilich ebenso im Interesse der Kunstwerke, die nach Licht und Luft verlangten, wie aus finanziellen Erwägungen nur provisorisch sein.

Die Frage der Wiederaufstellung der Kunstwerke nach dem Kriege steht im engsten Zusammenhang mit dem stark gehemmten Wiederaufbau der Nürnberger Kirchen. Im Frühjahr 1949 standen wieder zur Verfügung: Westchor und Langhaus (ohne Nordschiff) von St. Sebald, das Langhaus von St. Lorenz (ohne Nordschiff) und seit kurzem auch die beiden mittelalterlichen Annexe von St. Egidien: die Tetzl- und die Euchariuskapelle. Da bei beiden Hauptpfarrkirchen die Ostchöre schwerstens beschädigt sind, mußten verschiedene ehemals dort befindliche Kunstwerke in die Langhäuser übertragen werden; so ergab sich eine teilweise Neugestaltung dieser Räume. In St. Sebald wurde z. B. die Kreuzigungsgruppe des Veit Stoß unter der zum Seitenschiff geöffneten Steilarkade der südlichen Turmhalle aufgestellt, wo ihre plastische Wirkung vor dem dunklen Grund noch stärker hervortritt. An der gegenüberliegenden Trennwand soll die „Schöne Madonna“, deren Strahlenkranz verloren ist, ihren Platz finden. In St. Lorenz gruppieren sich jetzt die drei Sockelfiguren des noch eingemauerten Kraftschen Sakramentshäuschens um den Kanzelfuß; in einer Kapelle des Südschiffs wurde ein aus Wappenfenstern der zerstörten Heiligegeistkirche zusammengestelltes Fenster mit Glasmalereien eingesetzt. Anlässlich der Wiederaufstellung der Anbetungsgruppe des 14. Jahrhunderts im Langhaus wurde die alte Fassung der Gruppe aufgedeckt. In Kürze soll — bis zur Fertigstellung des Chores — der Englische Gruß im Langhaus aufgehängt werden. In Einzelfällen sind Kunstwerke aus zerstörten Kirchen auch modernen Kirchenräumen als Leihgaben einverleibt worden; so erhielt z. B. die als Notkirche dienende Sakristei der zerstörten Dreieinigkeitskirche durch ein spätgotisches Kruzifix aus der Heiligkreuzkapelle einen beherrschenden Akzent. Einen Sonderfall stellt es dar, wenn ein Tafelbild mit dem Kiliansmartyrium (St. Lorenz), das als Hintergrund eine topographische Wiedergabe der Feste Marienberg um 1480 aufweist, als Leihgabe an das Mainfränkische Museum in Würzburg gegeben wurde. Schließlich ist auf die Unterbringung und Restaurierung zahlreicher Kunstwerke im Germanischen Museum hinzuweisen; hier wurden zwei große Säle ausgebaut, in denen im Spätherbst dieses Jahres eine Sonderausstellung „Kunstschätze aus zerstörten und schwerbeschädigten Nürnberger Kirchen“ eröffnet werden soll. Doch können alle Provisorien nicht die Aufstellung der Kunstwerke am angestammten Platz, für den sie zumeist geschaffen waren, ersetzen. So wird erst die Wiederherstellung der noch zu rettenden Kirchen eine endgültige Lösung des Problems bringen.

Entstehung und Aufbau der kirchlichen Kunstaussstellung

Im Jahre 1948 hatte die Ev.-luth. Gesamtkirchenverwaltung zwei geräumige, in der Landesgewerbeanstalt gemietete Säle ausgebaut, um für die aus über 20 Bergungs-orten zurückflutenden Kunstwerke eine großzügige Restaurierungs- und Aufbewahrungsstätte zu schaffen. Diese Arbeiten kamen — ähnlich der Wiederherstellung vieler Nürnberger Kirchen — durch die Währungsreform zum Erliegen. Es entstand nun der Plan, Depot und Werkstätte ausstellungsmäßig umzugestalten. Die Heimatlosigkeit der ausgestellten Kunstwerke sollte zugleich ein eindringlicher Hinweis auf die verzweifelte Lage der Kirchen und die Notwendigkeit ihres Wiederaufbaus sein.

Die Entstehungsgrundlage der Ausstellung und ihre räumliche Beschränkung bedingten eine prinzipielle Abkehr von musealen Gepflogenheiten. An Stelle einer streng kunsthistorischen Anordnung wurde die Verlebendigung der im Lauf von Jahrhunderten organisch gewachsenen Fülle Nürnberger Kirchenkunst erstrebt, vor allem der Zusammenklang aller Einzelschöpfungen zu jener charakteristischen Einheit, auf der vor der Zerstörung der Zauber Alt-Nürnberger Kirchenräume beruhte. Es findet sich deshalb neben den Hauptwerken auch manches weniger Bekannte; die Ausstellungsleitung war jedoch darum bemüht, trotz des sehr verschiedenartigen Materials (es werden Altäre, Tafeln, Stein-, Holz- und Tonplastik, Glasmalereien und Totenschilder gezeigt) ein bestimmtes Ordnungsprinzip zu bewahren. Der für die Aufstellung von Kunstwerken überdimensionale Festraum erhält durch den frühbarocken Muffelaltar aus St. Sebald Ziel und Halt. Eine Seite des Saales wurde für Glasmalereien, die gegenüberüberliegende für die Aufstellung von Altären verwandt. Die Sargwand der Mittelzone über den Altären wurde mit korrespondierenden großen Tafelbildern ausgestattet. Von hier vermitteln Totenschilder zum Mezzaningeschoß der wieder mit Glasmalereien ausgestatteten Oberlichtfenster. Durch den Wechsel von farbigen Flächen und plastischen Akzenten gewinnt der Raum seine bestimmende Note.

Die Altäre erhielten behelfsmäßige Mensen aus kleinen, mit dunklen Hartfaserplatten verkleideten Holzgerüsten. Die Skulpturen wurden statt auf Sockeln auf unsichtbar bleibenden Festeisen angebracht, um den freischwebenden konsolartigen Charakter ihrer ursprünglichen Aufstellung zu wahren. Die Aufhängung der Tafeln und Totenschilder erfolgte mit Hilfe starker Drähte, die vom Dachboden aus bedient werden können und jederzeit eine Regulierung der Höhe wie ein Auswechseln verschieden großer Bildwerke gestatten. Für die Glasgemälde wurden eigene Holzrahmen angefertigt und in die vorhandenen großen Haupt- und kleinen Mezzaninfenster eingepaßt; hier ergab sich zwangsläufig gegenüber der originalen Anordnung eine abweichende Gruppierung. Auf Stellwände wurde im Interesse des Raumganzen verzichtet. Damit behält der Hauptsaal seine vorzüglichen akustischen Möglichkeiten; in diesem Rahmen ergibt sich ein idealer Festraum, der besonders für Konzerte und Vorträge herangezogen werden soll.

Zum Inhalt der Ausstellung

Neben den beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz kommen auch die kleineren Kirchen zu Wort, vor allem die weniger bekannten, durch reichen Kunstbesitz ausgezeichneten Gotteshäuser St. Jakob und Hl. Kreuz.

Von der Steinplastik des 14. Jahrhunderts finden sich — mit Rücksicht auf die zahlreichen wieder in St. Sebald und St. Lorenz aufgestellten Steinfiguren — nur zwei Klagefiguren von dem beschädigten Tumbengrab des Konrad Groß aus Hl. Geist. In das frühe 15. Jahrhundert führt eine interessante Abendmahlsgruppe aus Ton im Johannesaltar von St. Lorenz. Die Entwicklung der Nürnberger Malerei des frühen 15. Jahrhunderts vom Meister des Marienlebens bis zu dem Nachfolger des Meisters des Bamberger Altars wird durch das Imhoff-Rothflasch-Epitaph, die 6 Apostelflügel vom Imhoffaltar aus St. Lorenz, das Imhoff-Volckamer-Epitaph und die Imhoff-Madonna aus St. Lorenz repräsentiert. Die Richtung des neuen Realismus der vierziger Jahre zeigt der fast bayrisch anmutende, vielleicht oberitalienisch inspirierte „Kalvarienberg“ aus St. Sebald, vor allem aber das herrliche Ehenheim-Epitaph des Tuchermeisters aus St. Lorenz und das in seinen Umkreis gehörende Halleraltärchen aus St. Sebald. Die Ermüdung nach der Jahrhundertmitte bekundet der Wolfgangsaltar aus St. Lorenz; auch spätere Altäre, wie der Rochusaltar aus St. Lorenz und der durch Künstlerinschrift auf 1498 datierte Katharinenaltar aus St. Egidien (Ulmisch?), zeigen eine gewisse stammesmäßig begründete Sprödeheit. Bedeutender erscheinen die verschiedenen Katharinenaltäre aus St. Sebald (Pleydenwurffkreis), St. Lorenz (Wolgemut) und der Katharinenkirche (Kreis des Meisters des Augustineraltars). Hierher gehören auch der eindrucksvolle Marientod von 1487 aus Hl. Kreuz und Wolgemuts Beweinung Christi aus St. Lorenz. Vorwiegend ikonographisch interessant sind das Epitaph Stör (um 1480) mit dem Kelterbild und die Transfiguration aus St. Lorenz sowie das großformatige Relief der Gregorsmesse aus Hl. Kreuz und die Vierzehnnothelfertafel aus St. Bartholomäus in Wöhrd. Topographisches Interesse besitzen die Stadtansichten der Hintergründe: Das vielleicht noch idealisierte Stadtbild auf der Georgslegende des Löffelholzaltars, die an Harburg in Ries erinnernde Vedute auf dem Kreuzauffindungsbild des Memmingeraltars, die Darstellung eines Nürnberger Herrnsitzes in der fast quattrocentistisch aufgebauten Landschaft der Topplerschen Stiftungstafel aus St. Sebald, vor allem aber die älteste Nürnberger Stadtansicht um 1485 auf dem Mittelbild des Krellschen Altars, die für die Baugeschichte der Nürnberger Stadtbefestigung und den ursprünglichen Turmabschluß von St. Sebald instruktiv ist. Zu der Trockenheit der Figuren auf diesem Altar kontrastiert in überraschender Weise die jüngst aufgedeckte phantasievolle Rankenornamentik der Predella.

In den Umkreis des jungen Dürer führt in seiner Landschaftsauffassung das Raylsche Epitaph von 1494. Dürer selbst ist nur durch zwei Kopien vertreten, darunter die um 1600 entstandene vom Mittelbild des Paumgartneraltars. Unter den zahlreichen Werken der Dürerschule sind die Flügel des Innenaltars von Hans von Kulmbach und die ebenfalls hierher gehörenden Flügel des Nikolausaltars sowie der Johannesaltar aus St. Lorenz, ferner der Altar der Holzschuherkapelle vom Johannesfriedhof hervorzuheben.

Die ausgestellte Plastik der Zeit um 1500, soweit sie hier ausgestellt ist, gehört der Hand oder dem Umkreis von Veit Stoß an. Daneben sind noch einige selbständige Werke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu erwähnen: das schöne Holztympanon mit der sitzenden Gottesmutter aus St. Sebald, eine lebensgroße Marienfigur aus Kraftshof, die sogenannte „Kleine Pietà“ und eine Heimsuchungsgruppe aus St. Jakob, die sich ehemals im Welseraltar der Frauenkirche befand, vor allem aber die fast schwäbisch anmutende „Maria aus dem Engelkranz“, ebenfalls aus St. Jakob.

Auch das 17. Jahrhundert ist mit guten Stücken vertreten: zwei Heiligenfiguren aus Hl. Geist, ein kompositionell sehr wirkungsvolles Kreuzigungsbild des Michael Herr aus Hl. Geist, das vorzügliche Behaim-Epitaph des Johann Kreuzfelder aus St. Sebald (Paradiesesgeschichte, um 1610), das Ecce homo-Bild Merians. Letzteres stammt vom teilweise zerstörten Aufbau des Tucheraltars aus St. Sebald, der aber in dem sehr ähnlichen bereits erwähnten Muffelaltar weiterlebt. Sechs Epitaphbilder aus St. Egidien sind insofern interessant, als sie unter der rohen barocken Übermalung noch die Vorbilder des 15. Jahrhunderts erkennen lassen.

Neben den Bildwerken kommen auch die zu Unrecht oft als Dutzendware verkannten Totenschilder der Nürnberger Patrizier zu Wort, deren Entwicklung an Beispielen des 14. bis 18. Jahrhunderts zu verfolgen ist. Sie führt von der frühen Form der Dreieck- und Spitzschilder (14. und 15. Jahrhundert) zu den immer reicher geschmückten Rund- und Achteckschilden, die erst durch eine strenge Ratsverordnung von 1495 zugunsten einfacher Rechtecksschilder verboten werden. Diese Form ist durch ein Beispiel von 1495 vertreten; der gleichfalls gezeigte aufwändige Dreipaßschild der Familie Löffelholz von 1506 zeigt, daß so bald schon die strenge Verordnung durchbrochen wurde. Das 17. und 18. Jahrhundert bringt wieder reichere Formen, vor allem bei den Kartuschen-schilden. Eine Sondergattung bilden die Aufschwörschilder der Deutschordensritter, welche sehr zur Belebung des heraldischen Gesamtbildes beitragen.

Besonderes Interesse verdienen die Glasmalereien. Neben vorwiegend aus technischen Gründen gezeigten Einzelstücken (ursprüngliche Zustände von Innen- und Außenseite, Wettersteinbildung, Entartung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, Restaurierungsverfahren des 20. Jahrhunderts) dominieren die Flügel des Knorr- und des Volckamerfensters aus St. Lorenz. Das etwa ein Jahrzehnt später entstandene Volckamerfenster Peter von Andlaus erweist im Gegensatz zu dem fränkisch strengen und herben Knorrfenster den künstlerisch wie handwerklich so verschiedenen Phantasie-reichtum der ober-rheinischen Kunst. Beide Fenster ergeben zugleich eine wertvolle Vergleichsmöglichkeit für ein neues, hier erstmals der breiteren Öffentlichkeit wie der Fachwelt zugängliches Konservierungsverfahren.

Das neue Verbundglasverfahren für Glasmalereien

Glasmalereien sind von den verschiedensten Gefährdungen bedroht. Die keineswegs unverwitterbare Substanz kristallisiert aus, sie wird durch atmosphärische Einwirkungen, nagenden Sand, die ätzenden Rauchgase in Industriestädten leicht dünn und brüchig. Hinzu kommt das durch Temperaturunterschied von Innen und Außen ent-

stehende Schwitzwasser, das durch die moderne Kirchenheizung noch vermehrt wird. Das Schwitzwasser gefährdet vor allem die Schwarzlotzeichnung der Innenseite und führt schließlich zu amorphen Leerflächen.

Die bisherigen Restaurierungsmethoden erwiesen sich in verschiedener Hinsicht als unzulänglich und führten sogar teilweise zu neuen Schäden. Lacküberzüge boten wegen beschränkter Haltbarkeit dem Schwarzlot keine dauernde Sicherung, begünstigten die Schmutzbildung und zerstörten damit oft die künstlerische Wirkung der Zeichnung. Bei dem Nachbrennverfahren, welches das lockere Schwarzlot festigen sollte, hielten die mürben Scheiben häufig die erneute Erhitzung nicht mehr aus und gingen zu Bruch; überdies kam es öfters zu Mineralisationserscheinungen und zum Verlust des diaphanen Charakters durch Blindwerden. Auch das Aufschmelzen einer neuen Glashaut mittels feinsten Glaspulvers brachte trotz verringerter Temperatur eine Schwächung der Winddruckfestigkeit; es bot nur befristeten Schutz gegen Schwitzwasser und führte neben den immer noch wirksamen Nachteilen des Nachbrennverfahrens zu farblichen Veränderungen, vor allem aber durch Beseitigung des Wettersteins an der Außenseite zum Verlust der Patina und des natürlichen Wetterschutzes. Bei gesprungenen Scheiben erfolgte die Doublierung mittels Planscheiben, deren Undichtigkeit Schmutz- und Schimmelbildung im Gefolge hatte. Bei gewissen Totalverlusten spielte auch die Qualität des verwendeten Glases, z. B. die Unterschiede zwischen rheinischem und bayerischem Glas eine gewisse Rolle.

Diese den Originalzustand bedrohenden Mängel werden durch das neue Verbundglasverfahren vermieden. Es beruht auf dem Sicherheitsglasverfahren, wie es etwa bei Auto-Windschutzscheiben angewendet wird. Die Innenseite mit der eingebrannten Zeichnung erhält eine Deckscheibe. Die Verbindung erfolgt durch eine farblose Masse, das Plexikum, das den gleichen Lichtbrechungskoeffizienten wie Glas aufweist und nicht gilbt; auch die Schwarzlotzeichnung wird dadurch nicht angegriffen. Diese wird unter Vermeidung des Erhitzens gefestigt und vor weiterem Abblättern bewahrt; die Wettersteinpatina bleibt erhalten. Plexikum schließt absolut luftdicht und verhindert so das Eindringen gefährlicher Stoffe. Es wirkt sich weiter günstig auf die mit Glaspulver fixierten Fenster aus, indem es ihnen die verlorene Transparenz zurückgibt. Die Substanz des Fensters wird durch den Sicherheitsglasschutz weitgehend gegen Stein- und Hagelschlag gesichert, die Festigkeit gegen Winddruck beträchtlich erhöht. Darüber hinaus wird die Rettung von Fenstern möglich, die in viele Scherben zerfallen sind und früher rettungslos verloren waren. Hier wird nach sorgfältiger Kittung der Bruchstellen das Originalglas zwischen zwei Deckscheiben gepackt; damit werden neue Hilfsblei-
linien vermieden, die ja auch nur begrenzt angewendet werden können und überdies den originalen Bleiriß zerstören. So konnte z. B. am Knorrfenster ein Originalkopf um 1480, der in 82 Splitter zerfallen war, erhalten werden. Es bleiben nur feine, schon auf kurze Entfernung nicht mehr sichtbare Craqueluren an den Bruchstellen zurück.

Eine doppelseitige Anwendung der Deckscheiben empfiehlt sich auch bei unbeschädigten Fenstern, da die Schutzwirkung recht vielseitig ist. Mit Rücksicht auf die wellige Oberfläche alter Fenster wurden beim Knorrfenster keine planebenen Deckscheiben ver-

wendet, sondern für jede Einzelscheibe auf Grund eines Gipsabgusses ein genau angepaßtes Deckglas herstellt. Infolge der hohen Kosten des Abgußverfahrens wird im allgemeinen die einfachere Behandlung vorzuziehen sein, um so mehr als der künstlerische Reiz der Oberflächenbewegung aus größerer Entfernung wenig bemerkbar ist. Gewisse Bedenken erwecken die Reflexbildungen in der Deckschicht; doch werden sie praktisch kaum wirksam. Daß der gelatineartige Glanz der Fensterflügel im Hauptsaal der Ausstellung nur durch das aus technischen Gründen hier ungedämpft einfallende Gegenlicht hervorgerufen wird, zeigt ein Blick auf die Knorrflügel im gegenlichtfreien Vorsaal und die (der tatsächlichen Entfernung im Kirchenraum mehr entsprechenden) Oberlichtfenster im Hauptsaal. Die in den Kirchen eintretende Einstaubung wird den Glanz noch mehr verdrängen. Es gibt bereits völlig reflexfreies Glas; doch ist es vorerst noch zu teuer. Auch nach dieser Richtung wird eine tragbare Lösung angestrebt.

Das neue Verfahren genügt allen denkmalpflegerischen Anforderungen: Festigung des Schwarzlotes, Schutz vor Beschädigung und atmosphärischen Einwirkungen, Sicherung des Bestandes ohne Veränderung des Originals. Sollten sich wider Erwarten Mängel ergeben oder später ein noch besseres Verfahren gefunden werden, so können — im Gegensatz zu der starken Erhitzung beim Nachbrennverfahren — die Deckscheiben schon bei mäßiger Erwärmung ohne Beschädigung des Originals abgelöst werden. So bietet das neue Verfahren, das auch die Zustimmung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege gefunden hat, gegenüber den bisher bekannten Methoden viele Vorteile. Das restaurierte Knorrfenster soll demnächst zur Erprobung unter den üblichen Wind- und Wetterbedingungen versuchsweise in St. Lorenz eingesetzt werden.

Die Aktualität des Verbundglasverfahrens kann angesichts der durch Kriegseinwirkung, Ausglasung (Spannungsverlust der mürben Fenster) und Bergung entstandenen Schäden an Glasmalereien gar nicht überschätzt werden. Es wurde schon vor einem Jahrzehnt erstmals in Naumburg versucht und jetzt in Nürnberg in vervollkommnender Weise angewandt. Auch die Glasmalereien des Kölner Domchors sollen nach dieser Methode behandelt werden.

Das Verbundglasverfahren wird einer Erfindung von R. Jacobi-Wernberg verdankt; seine technische Entwicklung wurde durch das großzügige Entgegenkommen der Deutschen Tafelglas AG. ermöglicht.

Ernst Eichhorn

DIE AUSSTELLUNG „DER BLAUE REITER“ IN MÜNCHEN

Die Inkunabeln der abstrakten Kunst stammen aus den letzten Jahren vor dem ersten Weltkriege; heute nach 40 Jahren sind sie noch ebenso neu und umstritten wie damals. Zwei Ausstellungen der jüngsten Zeit haben die Malerei der Jahre 1908—1914 in ihren Mittelpunkt gestellt. Während im Frühsommer in Paris die Galerie Maeght die Werke

der verschiedenen Schöpfer und Wegbereiter abstrakter Kunst in einer heftig angegriffenen und vorzeitig abgebrochenen Schau vereinte (sie legte das Hauptgewicht auf die französische Seite, den Kubismus, von dem aus der Weg nicht unbedingt zur Abstraktion führen mußte), zeigt die gegenwärtige Gedächtnisausstellung „Der Blaue Reiter“ die Bedeutung dieser Münchner Künstlergemeinschaft für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Die heute vor Augen liegende Entwicklung läßt deutlich zwei Hauptwurzeln der abstrakten Kunst erkennen: den Pariser Kubismus und die gegenstandslose Malerei Kandinskys. So gegensätzlich und unvereinbar ihr Wesen gerade in der Frühzeit ihres Entstehens erscheint, so sind sie doch der in zwei verschiedenen Sprachen, der westlichen und der östlichen, gesprochene Ausdruck einer Zeit.

Der Russe Wassily Kandinsky steht im Zentrum des „Blauen Reiters“. Im Januar 1909 hat er mit Erbslöh, Jawlensky, Kanoldt, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin die Neue Künstlervereinigung München E. V. begründet, der zwei Jahre später auch der junge Franz Marc beitrug. Die beiden ersten Ausstellungen dieser Gruppe in der Modernen Galerie Thannhauser erregten den Spott des großen Publikums. Dieses suchte Staffeleikunst, Malerei, die in althergebrachter Weise *abbildete*, und fand hier eine von den Pariser Fauves und, im nächsten Jahre, vom Kubismus (dessen Künstler als Gäste mitausstellten) beeinflusste junge Kunst der flächenhaften Vereinfachung, nebeneinander gestellter kontrastierender Farben, einer an das Primitive grenzenden Reduktion der Ausdrucksformen. Anfang Dezember 1911 traten Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter aus der Neuen Künstlervereinigung aus, wobei der Streit bei der Jurierung der 3. Ausstellung nur der äußere Anlaß gewesen ist. Die Sezession wandte sich gegen die Betonung des Formalen. Nicht eine „präzise und spezielle Form“ wollten sie propagieren, sondern das Geistige, die lebendige *innere* Wahrheit sollte in der äußeren Form nur ihren Ausdruck finden. Als Redakteure des geplanten Almanachs „Der Blaue Reiter“ veranstalteten Kandinsky und Franz Marc schon 14 Tage später eine Ausstellung unter diesem Titel, die die verschiedensten künstlerischen Elemente vereinte. Henry Rousseau stand gleichsam als Protektor in seiner urtümlichen Eindringlichkeit mit mehreren Werken an der Spitze des Kataloges. Kandinsky stellte mit der „Improvisation 22“ und der „Komposition 5“ zum ersten Male ganz gegenstandslose Arbeiten der Öffentlichkeit vor.

Aber weder die Teilnahme an dieser Ausstellung, die 1912 durch Deutschland wanderte, noch die an der im folgenden Frühjahr bei Hans Goltz in München veranstalteten graphischen zweiten Ausstellung (die auch Blätter aller Künstler der Dresdner „Brücke“ zeigte) entscheidet über die wirkliche Zugehörigkeit zum Blauen Reiter. Er ist nicht wie die Neue Künstlervereinigung ein Verein mit Satzungen und Mitgliedskartei gewesen, vielmehr eine geistige Gemeinschaft, die erst in den Jahren 1912—1914, — als sie vom Weltkriege zerschlagen wurde, — zusammengewachsen ist. Im Gegensatz zu anderen Künstlergruppen lag dem Blauen Reiter aller Dogmatismus fern. Kein enger Stilbegriff und kein festes Programm bilden das einigende Band. Ganz an die Einzelpersonlichkeit gebunden ist das Werk der Künstler, die in erster Linie zu ihm gezählt werden müssen: Kandinsky, Klee, Macke und Marc, denen sich Campendonk, Jaw-

Iensky, Kubin, Münter, Werefkin und in etwa auch die beiden Schweizer Moilliet und Niestlé anschließen.

Der dynamische, die Bewegung selbst ausdrückende Kubismus von Robert Delaunay, dessen Eiffelturm und Umgang von St. Séverin auf der ersten Blauen-Reiter-Ausstellung gezeigt worden waren, wurde von großer Bedeutung für die Künstler der Gruppe. Er verband kubistische Formen mit der Simultanität farbiger Kontraste, seine Bilder schufen nach den Worten Apollinaires eine neue machtvolle künstlerische Wirklichkeit, die immer weniger von der sichtbaren Wirklichkeit ausging. Marc, Macke und Klee suchten ihn 1912 in Paris auf. Aber alle Drei haben aus seiner „reinen Kunst“ ein Neues geschaffen, vergeistigter und transzendenter.

*

Die Blaue-Reiter-Gedächtnisausstellung rekonstruiert nicht die damaligen Ausstellungen. Sie geht von den Werken der führenden Künstlerpersönlichkeiten aus und gibt damit dem Begriff „Der Blaue Reiter“ ein erst durch den historischen Abstand mögliches Profil.

Die Ausstellung ist zu gleicher Zeit eine Wiedergutmachung. Alle Künstler des Blauen Reiters waren nach 1933 in Deutschland diffamiert. In denselben Jahren erlangten sie aber außerhalb der deutschen Grenzen Weltruhm; die Ideen des Bauhauses, wo Kandinsky und Klee als Lehrer gewirkt, das vor 1914 Begründete weiter getragen und fruchtbar gemacht haben, wirkten jetzt weit über die Heimat, die sie nun verleugnete, hinaus. Das glanzvoll in den deutschen Museen vertretene Werk von Franz Marc wurde zerstreut und gelangte ins Ausland, wo es mit den gleichfalls aus Deutschland verbannten Arbeiten seiner Zeitgenossen erst eigentlich den Ruhm der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts begründet hat. So ist es vor allem auf politische Gründe zurückzuführen, wenn viele der auf der Ausstellung gezeigten Hauptwerke von Franz Marc nach 1933 den Besitzer gewechselt haben. Demzufolge kommt das wohl großartigste Gemälde seiner Spätzeit, die „Tierschicksale“ (früher im Hallenser Moritzburgmuseum), jetzt als Leihgabe aus dem Basler Kunstmuseum; in deutschem und Züricher Privatbesitz befinden sich jetzt die ehemals nach Düsseldorf gehörenden „Weidenden Pferde“ und „Frauen im Bade“, sowie das seinerzeit in der Barmer Ruhmeshalle beheimatete „Springende Pferd“. Es ist leider nicht gelungen, die „Roten Pferde“ des Folkwangmuseums, wohl das volkstümlichste Bild von Marc, aus amerikanischem Privatbesitz zur Ausstellung zu bringen. In Amerika befindet sich auch der „Turm der Blauen Pferde“ aus der Nationalgalerie, der noch 1945 in Berlin war. Der Hamburger „Mandrill“ wird ebenso bis jetzt vergeblich gesucht. Andererseits ist manches Werk aus ehemaligem Privatbesitz heute in die Museen gewandert, sodaß das New Yorker Museum of Non-Objective Painting in den letzten Jahren über 30 Arbeiten allein von Franz Marc erwerben konnte, von denen in München der „Wasserfall“ und die „Weltenkuh“ zu sehen sind.

Groß sind die Verluste durch den letzten Krieg. Was sich an Arbeiten von Marc, Macke und Niestlé noch im Besitze von Bernhard Köhler in Berlin, dem Sammler und Mäzen des Blauen Reiters, erhalten hat, sind nur die Überreste dieser eindrucksvollen, in die

Breite und Tiefe gehenden Kollektion. Das bei Köhler großartig vertretene Spätwerk von Franz Marc und die bedeutenden und berühmten Kandinsky-Bilder der gleichen Sammlung sind vernichtet; dasselbe gilt für die Braunschweiger Sammlung Ralfs. Kandinskys Arbeiten jener Jahre waren ehemals kaum in Museen zu finden, erst die New Yorker Guggenheim Foundation hat heute viele von ihnen vereint; die amerikanische Sammlung Eddy wanderte in das Museum in Chicago, „Lyrisches“, das berühmte Bild aus dem Jahre 1911, in das Museum Boymans in Rotterdam. Wenn es trotzdem gelungen ist, Kandinsky in der Ausstellung als die überragende Persönlichkeit des Blauen Reiters zu repräsentieren, so ist das vor allem Frau Nina Kandinsky (Neuilly-sur-Seine) zu verdanken, denn ebenso wie bei Jawlensky, Macke und Marc sind im Nachlaß der Künstler noch viele Werke vereint. In den Jahren seit 1945 sind aus den Nachlässen der beiden deutschen Künstler wieder manche Werke in unsere Museen gekommen.

Es war schwierig, das Werk von Paul Klee aus der Blauen-Reiter-Zeit seiner Bedeutung entsprechend auszubreiten. Klee begann erst 1908 die Farbe schrittweise in sein Schaffen einzubeziehen. Unter dem Eindrucke südlicher Farbenintensität auf der gemeinsamen Kairuan-Reise mit Macke und Moilliet im Frühjahr 1914 gewann sie die wahre Sinnggebung für sein Werk. Vorsichtig tastend geht er in jenen Jahren vor, Blatt für Blatt hat er sich in langem Bemühen abgerungen. Auch später hat er nie zu großen Formaten gegriffen. Besonders neben den Bildern von Kandinsky und Franz Marc sind Klees Arbeiten verschwindend klein; sie offenbaren aber mit ihren zarten Federstrichen, mit ihren tiefgründigen Einfällen und der Transparenz ihrer Farben die künstlerische Bedeutung ihres Schöpfers. Einige Zeichnungen Klees sind Leihgaben aus dem Besitze von Alfred Kubin, dessen von Tiefsinn und Dämonie erfüllte Arbeiten in Klees Werk ihren Widerhall gefunden haben. Die Mehrzahl aber der ausgestellten Blätter ist aus der Schweiz gekommen, aus Berner Privatbesitz und aus der Sammlung von Frau Nell Walden, deren Gatte Herwarth Walden den „Sturm“ herausgegeben hat. Diese avant-gardistische Berliner Wochenschrift des literarischen Expressionismus eröffnete ihre Aufsehen und Protest erregende Ausstellungstätigkeit am 12. März 1912 mit der Übernahme der Münchner Blauen-Reiter-Ausstellung. Aus der Sammlung Nell Walden stammen neben Einzelarbeiten von Kandinsky, Macke und Marc auch vier der in München gezeigten Werke von Heinrich Campendonk, dem jüngsten der „Blauen Reiter“, von dessen damaligem Schaffen nur noch wenig erhalten ist. Zwei Jahre älter war August Macke; angesichts des künstlerischen Reichtums und der farbigen Schönheit seiner Werke vergißt man immer wieder, daß er als Siebenundzwanzigjähriger 1914 in Frankreich gefallen ist. Von anderer Art ist das Schaffen des 20 Jahre älteren Alexej von Jawlensky, der damals seine volle Reife bereits erlangt hatte.

Um die Bedeutung des Blauen Reiters und seine Herkunft aus der Neuen Künstlervereinigung noch nachdrücklicher zu manifestieren, enthält die Ausstellung auch Arbeiten der Künstler, die an der Sezession im Dezember 1911 weder teilnahmen noch sie billigten.

Die Ausstellung im Haus der Kunst führt den Untertitel „München und die Kunst des 20. Jahrhunderts“, denn nicht zufällig wurde München zum Geburtsort der neuen Malerei. Hier hat sich um 1900 der Jugendstil, der neue Stil- und Formprobleme aufwarf, unter Führung von Obrist, Eckmann, Endell, Riemerschmid u. a. und den Zeitschriften „Jugend“ und „Simplizissimus“ entfaltet. In München wurde 1908 der Werkbund begründet, der nach den Worten von Fritz Schumacher in seiner Gründungsansprache, die Entfremdung des erfindenden und des ausführenden Geistes überwinden wollte. Die Kunststadt München hatte die russischen Künstler angezogen, bis Paris sie später endgültig abgelöst hat. Die Maler des Blauen Reiters wurden von der Farbigkeit und primitiven Schönheit der bäuerlichen Motivbilder und bayerischen Hinterglasmalerei (deren Technik sie angewandt und für ihr eigenes künstlerisches Schaffen ausgewertet haben) in den Bann gezogen. Im Gegensatz zum Kubismus und zur Dresdner „Brücke“ sahen sie ihre Vorbilder nicht in der exotischen Kunst, bei der der Reiz der Andersartigkeit doch wohl stets die stärkste Anziehungskraft ausgeübt hat, sondern in der russischen und der deutschen Volkskunst und auch, was meist vergessen, aber durch den Almanach bezeugt wird, in den Werken der alten Meister.

Immer wieder muß betont werden, daß Kandinsky und Klee, deren Werk in der Welt die Kunst des 20. Jahrhunderts mit repräsentiert, von München ausgegangen sind. Die Umrisse der bayerischen Berge, wie sie in Murnau vor seinen Augen standen, bestimmten bis 1913 Kandinskys bildnerische Gestaltung.

In München wirkte, nachdem ihn sein Eintreten für die moderne Kunst aus Berlin vertrieben hatte, seit 1909 als Generaldirektor der bayerischen Staatsgemäldesammlungen Hugo von Tschudi. Seiner Fürsprache war es zu verdanken, daß Thannhauser die erste Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung aufnahm, seinem Gedächtnis widmeten Kandinsky und Franz Marc 1912 ihren Almanach. Deshalb wird auf der Münchner Ausstellung den Nachimpressionisten der Tschudi-Spende — Cézanne, Maurice Denis, Gauguin und van Gogh — ein Ehrenplatz eingeräumt.

Der Münchner Verleger R. Piper, der schon 1908 Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ herausgebracht hatte und bei dem Meier-Gräfes Bücher über die Impressionisten, über Cézanne und van Gogh als Vorläufer der modernen Malerei erschienen sind, hat damals auch den Blauen-Reiter-Almanach, die Schriften von Kandinsky und ein Buch über Arnold Schönberg verlegt. Ihm ist deshalb eine besondere Vitrine der Ausstellung gewidmet.

Obgleich in München die Opposition gegen die neue Malerei vielleicht am stärksten gewesen ist — rheinische Museumsleute erwarben schon damals Werke der jungen Maler —, gewann der „Blaue Reiter“ gerade aus der Wechselwirkung des Beharrenden mit dem Fortschrittlichen neue Impulse. Seine Künstler schufen keine repräsentative Museumskunst. Wenn ihre Werke trotzdem den Weg in die Museen gefunden haben, wenn in dieser Ausstellung auf großartige Weise ein Kapitel Münchner Kunstgeschichte repräsentiert wird, bekundet sich darin eine die engen Grenzen der eigenen Zeit überschreitende künstlerische Größe.

Leonie v. Wilkens

DIE ZWEIGGALERIE IN BURGHAUSEN

„Filialgalerien“ wurden um die Jahrhundertwende etwas despektierlich die außerhalb Münchens liegenden bayerischen Staatsgemäldegalerien genannt. Sie waren z. T. in barocken Schloßfluchten (Schleißheim, Ansbach, Bayreuth, Würzburg, Aschaffenburg), z. T. in mittelalterlichen Burgen (Burghausen, Füssen, Ingolstadt) eingerichtet; an einigen Orten standen eigene Raumkomplexe zur Verfügung (Augsburg, Speyer, Landshut, Erlangen); in anderen Fällen wurden geschlossene Leihgabenbestände unter fremder Direktion gezeigt, wie etwa im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 300 meist aus früheren eigenen Galerien stammende Gemälde, im Bayerischen Nationalmuseum in München (ca. 250 Gemälde), im Städtischen Museum in Regensburg, in der Landesgewerbeanstalt in Kaiserslautern. Je nach dem Zeitstil war bei der Hängung dieser Filialgalerien versucht worden, eine gerade an dem betreffenden Ort fesselnde Auswahl mit einigen Spitzenbildern zu verbinden.

Bei der Neueinrichtung dieser Galerien nach dem Kriege war von ganz veränderten Voraussetzungen auszugehen. Die sehr beschränkten Ersatzräume, die für die drei Münchner Galerien zur Verfügung stehen, ließen es zunächst selbstverständlich erscheinen, daß die größte noch erhaltene Zweiggalerie, nämlich Bamberg, eine bedeutende Vermehrung ihrer Bestände erfuhr (1947/48; siehe Kunstchronik 1948, H. 4/5, S. 24). Etwa gleichzeitig wurden die ebenfalls bereicherten Galerien von Ansbach und Bayreuth, Füssen und Ingolstadt wiedereröffnet, und seit Mai 1949 sind auch die neu-eingerichteten Räume des Schlosses von Burghausen wieder zugänglich.

Diese Galerie war 1902 von F. Reber eröffnet worden; sie enthielt ursprünglich, im damaligen didaktischen Stil saalweise nach Malschulen geordnet, 321 Gemälde deutscher, italienischer und niederländischer Meister sowie eine ansehnliche Bildnissammlung. Im Jahre 1935 wurde die reichlich veraltete Galerie nahezu völlig ausgewechselt; nur einige lokal interessierende bayerisch-österreichische Barockmaler blieben von der alten Hängung zurück. Die weniger gedrängte neue Anordnung von insgesamt 193 Bildern bot in 12 Räumen ein reiches Bild der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts, wobei durch Leihgaben aus der Sammlung v. Lotzbeck und zahlreiche früher sehr geschätzte Bilder aus der Neuen Pinakothek zumal die Jahrhundertmitte in repräsentativen Werken vertreten war. Zahlreiche ländliche Themen kamen dem normalen Publikum dieser Galerie entgegen, fanden jedoch die Kritik der wenigen städtischen Gäste.

Die dritte Neuhängung, die jetzt zustande gekommen ist, trennt zum ersten Mal die drei Geschosse des Fürstenbaues: die fünf Zimmer des Untergeschosses tragen wieder, nach vortrefflicher Renovierung durch die Bayerische Schlösserverwaltung, den Charakter einer fürstlichen Wohnung des Mittelalters. Das oberste Geschoß wird als Studiengalerie nur auf Wunsch gezeigt; es enthält die besten Werke der vorigen Hängung, darunter Bilder von Angelika Kauffmann, Friedrich v. Amerling, die Münchner Schule des 19. Jahrhunderts von Enhuber, Schleich und Lenbach bis zu Erler, Herterich, Platzöder und Unold.

In die Führungslinie, die auch das reichhaltige, gleichfalls neugeordnete Heimatmuseum

umfaßt, ist also bei der neuen Einrichtung nur das mittlere Galeriegeschoß einbezogen. Es zeigt, durch einige Plastiken des Münchner Nationalmuseums bereichert, im Erkerzimmer eine wertvolle Auslese des hier heimischen Donaustils, meist Bilder von Pinakotheksniveau (Meister der Ottilienlegende, der Philipplegende, der Geharnischten, der Habsburger, von Schloß Liechtenstein), aber auch weniger bekannte Bilder der ehemaligen Schleißheimer Galerie. Die folgenden drei Räume bringen eine Auswahl der bayerischen Hofkunst des 16. Jahrhunderts: von Ludwig Refingers Susannabild und Mielichs Hieronymus (früher Pinakothek) bis zu Werken des Sprangerkreises und Bildern von Christoph Schwarz und Peter Candid. Einige Fürstenbildnisse österreichischer und spanischer Meister leiten zu den noch wenig erforschten Werken des mittleren 17. Jahrhunderts über; hier findet sich ein bedeutender Johann Liss und vier gute Bilder des Johann Ulrich Loth. Der dritte Raum bringt das späte 17. und das 18. Jahrhundert: die Wiener Hofmaler Adam de Manyocki und Nicolaes de Hoey, ferner u. a. Werke von Salomon Rombouts, Sandrart und Beich sowie dem Burghausener Meister Max Josef Schinnagel. Es sind insbesondere die letztgenannten Räume, die neben dem Kabinett mit den Meistern der Donauschule die Mühe eines Besuchs des abgelegenen Ortes reichlich lohnen dürften.

Karl Busch

DEUTSCHE WISSENSCHAFTLICHE INSTITUTE IN ITALIEN

In Italien bestehen noch die folgenden vier deutschen wissenschaftlichen Institute: das *Archäologische Institut* in Rom, Via Sardegna 79 (gegründet 1829), das *Historische Institut* in Rom, z. Zt. im Vatikan (gegründet 1888), das Institut für Kunstwissenschaft *Bibliotheca Hertziana* in Rom, Via Gregoriana 28 (gegründet 1912) und das *Kunst-historische Institut* in Florenz, Piazza S. Spirito 9 (gegründet 1888).

Die Bestände aller vier Institute, die im Jahre 1944 auf einen Befehl Hitlers für die Dauer des Krieges in Salzbergwerken auf deutschem Gebiet geborgen worden waren, wurden im Winter 1945/46 von der Amerikanischen Militärregierung nach Italien zurückgebracht und an ihren Ursprungsorten in Rom und Florenz wieder aufgestellt, mit Ausnahme des Historischen Instituts, das im Bereich der Vatikanischen Bibliothek eine provisorische Unterkunft fand.

Die vorgenannten Institute wurden nach der Kapitulation auf Veranlassung der Alliierten Kommission in Italien im Oktober 1945 durch den Italienischen Staat sequestriert. Im Februar 1946 wurden die Institute durch die Alliierte Kommission (Civil Affairs Branch) der „*International Union of the Institutes of Archeology, History of Art and History in Rome*“ als Treuhänderin übergeben. Die Übergabe erfolgte unter dem nachstehend aufgeführten Vorbehalt: „Es wird darauf hingewiesen, daß diese Anordnung bis zu einer definitiven Entscheidung durch die Vereinigten Staaten, Großbritanniens und anderer Regierungen, die für die künftige Treuhänderschaft der Bibliotheken zuständig sind, nur als vorläufig zu betrachten ist.“ — Die „*International Union*“ (nachfolgend „*Union*“

genannt) ist eine Körperschaft, die aus den Direktoren der italienischen und ausländischen Institute bzw. Akademien in Rom zusammengesetzt ist; den Vorsitz führt gegenwärtig Prof. Dr. Charles R. Morey (Princeton University), z. Zt. Kulturattaché der US-Botschaft in Rom. Das Statut der Union, in dem ihre gesetzliche Form, ihre Organisation und ihre Aufgabe festgelegt sind, ist in extenso abgedruckt in „College Art Journal“, Bd. VIII, 1949, Nr. 3, S. 218/19.

Im Dezember 1948 haben die drei Signatarmächte des Potsdamer Abkommens, Frankreich, Großbritannien und die Vereinigten Staaten von Amerika einen Beschluß betr. die künftige Verwaltung der deutschen Institute in Italien gefaßt und der italienischen Regierung zur Kenntnis gegeben, der seiner Bedeutung wegen und um Ungenauigkeiten bei seiner Übersetzung zu vermeiden, hier im englischen Urtext wiedergegeben wird, wie er im „College Art Journal“, I. c. veröffentlicht wurde:

„The three Powers signatory to the Potsdam Agreement (USA, UK, France) which Agreement specified that German assets in Italy should be sold and the proceeds disposed of for reparation to the 3 Powers, have agreed, and so notified the Italian Government, as follows:

1. The Ex-German Libraries shall be held by the Italian Government in so far as concerns property right, on condition that;
2. The Italian Government grant the libraries and properties appertaining to them, in perpetual lease (or 99 years) to the International Union of Archeology, History and History of Art in Rome;
3. That an endowment of 1,000,000,000 lira (c. \$ 1,700,000) be set aside from the avails of sale of German assets in Italy, and invested in Italian Government bonds, the income to be used by the Union for administration of the libraries;
4. Such administration shall be on international basis, and free of any intervention on the part of any government, including the Italian;
5. The Italian Government shall furnish suitable housing for the libraries of the Ex-German Archeological Institute and Historical Institute;
6. This disposition will become permanent on receipt of acceptance by the Italian Government.“

Der Bericht fährt fort:

The arrangement has been approved by the Ministry of Foreign Affairs and that of Education, and has still to pass the Treasury. There seems to be no doubt that it will be accepted. In the meantime UNESCO has made an interim grant of \$ 5,000 to carry on the libraries until the endowment commences to function.

Soweit wir unterrichtet sind — sämtliche Verhandlungen und Vorgänge, die zu dem obengenannten Beschlusse führten, wurden bisher ohne Hinzuziehung deutscher Stellen vollzogen —, ist dieses Abkommen bis jetzt nicht in Kraft getreten, sondern befindet sich noch im Stadium der Vorbereitung.

Deutscherseits hat sich auf Grund verschiedener ermutigender Aussagen, die deutschen Gelehrten gegenüber in Rom in inoffizieller Form gemacht wurden, kürzlich die „Kommission für deutsche wissenschaftliche Arbeit im Ausland“ gebildet. Diese Kommission, die unter dem derzeitigen Vorsitz von Professor Dr. Friedrich Baethgen, Präsident der Monumenta Germaniae Historica steht, soll zuständig sein für alle Fragen, die sich im Zusammenhang mit den deutschen wissenschaftlichen und künstlerischen Instituten in Italien ergeben.

L. H. Heydenreich

DIE DENKMÄLER, IHRE ERHALTUNG UND WIEDERHERSTELLUNG

MÜNCHEN: PROFANBAUTEN

ÖFFENTLICHE BAUTEN

Alte Akademie der Wissenschaften (Jesuitenkollegium). Vollständig zerstört, Fassade erhalten und gesichert; Mauerkrone abgedeckt.

Altes Rathaus. Schöner Turm zerstört; vom Tanzsaal nur die (in ihrer Erscheinung dem 19. Jahrhundert angehörigen) Außenmauern erhalten.

Alter Hof. Unbeschädigt erhalten.

Kgl. Münze. Fassade und Hof im wesentlichen erhalten. Leichtere Schäden in den Arkaden des 2. Hofgeschosses beseitigt.

Hofgarten. Gebäude z. T. zerstört, z. T. ausgebrannt und im Mauerwerk erhalten. Wiederaufbau im Gange. Fresken von Rottmann geborgen. Tempietto im Mauerwerk erhalten, Gewölbe und Stukkaturen zerstört.

Kgl. Reitschule. Zerstört; Außenmauern teilweise erhalten, aber dem Einsturz nahe.

Glyptothek. Fassade im wesentlichen erhalten und wiederherstellbar. Stukkaturen, Fresken und Gewölbe zerstört. Wiederaufbauarbeiten im Gange.

Neue Staatsgalerie. Fassade im wesentlichen erhalten, Dächer und Gewölbe zerstört. Keine Wiederherstellungsarbeiten.

Propyläen. Türme ausgebrannt, Bombenschaden an der rückwärtigen Säulenstellung. Architrav durch Aufmauerung unterfangen.

BAUTEN AN DER LUDWIGSTRASSE

Blinde Institut (Ludwigstraße 13). Geringe Schäden, Restaurierungsarbeiten im Gange.
Staatsbibliothek. Bombenschaden an der Fassade beseitigt, Wiederaufbauarbeiten im Gange.

Universität. Bombenschaden am linken Flügel mit der Aula wiederhergestellt. Schwere Bombenschäden am Mittelteil der Fassade. Rechter Flügel ausgebrannt. Fassade an der Amalienstraße erhalten.

Max Joseph-Stift. Fast völlig zerstört, der an der Ludwigstraße liegende Flügel ausgebrannt, als Fassade erhalten.

Georgianum. Fast völlig zerstört, der an der Ludwigstraße liegende Flügel ausgebrannt und wiederhergestellt.

Siegestor. Bis auf die Attika mit der Quadriga im wesentlichen erhalten.

Feldherrnhalle. Gewölbe zerstört, Sicherungsarbeiten im Gange.

Odeon. Völlig ausgebrannt, Mauerwerk größtenteils erhalten.

ADELSHAUSER

Palais Arco-Gise (Prannerstraße 10) Fassade erhalten, Wiederaufbauarbeiten im Gange.

Palais Arco-Zinneberg (Wittelsbacherplatz 1) ausgebrannt, Fassade erhalten.

Palais Berchem (Salvatorstraße) zerstört und abgetragen.
Erzbischöfliches Palais geringfügige Bombenschäden, wiederhergestellt.
Palais Fugger-Zinneberg-Oetingen (Theatinerstraße) zerstört.
Palais Freiberg (Karolinenplatz 5) ausgebrannt, Mauerwerk größtenteils erhalten.
Landschaftlicher Neubau (Oberanger 7) schwer beschädigt, wiederhergestellt.
Palais Lerchenfeld ausgebrannt, Fassade erhalten, Mauerkrone abgedeckt.
Palais Leuchtenberg ausgebrannt, Mauerwerk erhalten.
Maffei-Haus zerstört, Fassade erhalten. Wiederherstellungsarbeiten geplant.
Palais Montgelas geringfügige Bauschäden.
Palais Pappenheim (Briennerstraße 15) ausgebrannt, Fassade erhalten.
Palais Piosaque de Non zerstört, abgetragen.
Palais Portia ausgebrannt, Fassade erhalten, Türen verbrannt.
Palais Preysing. Unter großen Schwierigkeiten konnte die Fassade zur Residenzstraße und die Hälfte der Fassade zur Viscardigasse erhalten werden. Da das Treppenhaus mit der kostbaren Stuckdekoration noch immer nicht überdacht wurde, ist mit dem Verlust der Innendekoration zu rechnen. Türen und Gitter des Palais größtenteils geborgen.
Palais Preysing (Prannerstraße 25) Fassade erhalten und gesichert.
Palais Prinz Ludwig Ferdinand (Fürstenstraße 1) wiederhergestellt.
Palais Prinz Karl leichtere Bombenschäden beseitigt, Innendekoration wiederhergestellt.
Palais Törring (Hauptpost) Vestibül und Treppenhaus zerstört, Fassade zur Dienerstraße ursprünglich erhalten, jedoch mittlerweile abgetragen. Plastiken des Vestibüls geborgen. Das Portal soll im Neubau wieder verwendet werden. Fassade des 19. Jahrhunderts zum Max-Joseph-Platz wieder hergestellt.
Palais Törring (Karolinenplatz) fast völlig zerstört.
Palais Wittelsbach ausgebrannt, Außenmauern stehen.

BÜRGERHAUSER

Asam-Haus schwer beschädigt, die Fassade jedoch erhalten, Inneres wieder herstellbar.
Haus des Hofbaumeisters Johann Gunetzhainer (Promenadeplatz) zwei Fensterachsen der Fassade zerstört, Wiederaufbau geplant.
Hitl-Haus (Prannerstraße) völlig zerstört.
Haus des Hofmalers Mielich (Theatinerstraße) kurz vor Beginn der Sicherungsarbeiten eingestürzt.
Radspielerhaus (Hackenstraße 7) Bombenschäden im Seitenflügel, Hof größtenteils zerstört, Fassade erhalten.
Haus des Bildhauers Straub (Hackenstraße 10) unbeschädigt.

VOLLSTÄNDIG ZERSTÖRTE BAUTEN

Gotischer Hof, Burgstraße 5; Dienerstraße 21; Residenzstraße 6, 21; Rindermarkt 8, 20; Theatinerstraße 10, 14, 15.

AUSSTELLUNGSKALENDER

BAMBERG

Neue Residenz

August — September 1949: Süddeutsche Bildteppiche der Renaissance und des Barock aus den Beständen der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

BERLIN

Galerie Gerd Rosen

15. August—15. September 1949: Alte Berliner Ansichten; u. a. Blätter von Rosenberg aus dem 18. Jahrhundert.

BRAUNSCHWEIG

Galerie Salve Hospes

August 1949: Gabriele Münter. Werke aus 5 Jahrzehnten.

BREMEN

Kunsthalle

28. August—25. September 1949: „Der Weimarer Musenhof“, Autographen und Bilder der Goethezeit aus bremischem Privatbesitz.

3.—25. September 1949: Rudolf Tewes zum 70. Geburtstag.

COBURG

Schloß Ehrenburg

Juli—September 1949: „Die Welt um Goethe.“ (Veranstaltet von der Coburger Landesstiftung). Bild-, Buch- und Schrift-dokumente aus dem Besitz der Kunstsammlungen auf der Veste Coburg, der Coburger Landesbibliothek und des Staatsarchivs Coburg.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum

17. September—13. November 1949: Neuerwerbungen von 1939—1949.

DÜSSELDORF

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf

Ab 14. August 1949: Heinrich Nauen-Gedächtnisausstellung.

Ab. 28. August 1949: „Kunst und Künstler bei Goethe“.

FRANKFURT a. M.

Freies Deutsches Hochstift

Frankfurter Goethe-Museum

Ab August 1949: Goethe-Ausstellung.

HAMBURG

Museum für Kunst und Gewerbe

Ab 17. September 1949: Chinesische Malerei von 1500 bis zur Gegenwart.

Kunsthalle

September — Oktober 1949: Niederländische Zeichnungen des 17. Jahrhunderts (Leihgaben des Rijksmuseums Amsterdam und des Musée Royal, Brüssel).

Ab 20. September 1949: Deutsche Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Kunstverein

3.—25. September 1949: Werner Gilles.

KARLSRUHE

Der Badische Kunstverein

7.—28. Aug. 1949: Xaver Fuhr. Geboren 1891 zu Mannheim.

KOLN

Antiquarium

15. August — 15. September 1949: Gedächtnisausstellung Hans Thuar (1887 bis 1945). Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.
15. August — 15. September 1949: Bücher über moderne Kunst aus Amerika.

LINDAU

Städtisches Museum

6.—31. August 1949: Kollektivausstellung Willy Schlobach, Nonnenhorn, anlässlich seines 85. Geburtstages. Begründer der Künstlervereinigung „die XX“ mit Seurat, Renoir, Signac, Cézanne, Monet u. a.

LÜBECK

Overbeck-Gesellschaft

31. Juli — 28. August 1949: Pablo Picasso und moderne französische Graphik.

St. Annen Museum

Ab 19. August 1949: Kirchliche Kunst (als Gemeinschaftsveranstaltung der Landeskirchen Hamburg und Lübeck).

Alte Kirchenschätze aus Lübeck und Umgebung.

Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit

Ab 19. August 1949: Kirchenbau.

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle

21. August — Mitte Oktober 1949: „Kind und Kunst.“ Es werden gezeigt: Kinderzeichnungen aus aller Welt, Spielzeug und Bilderbücher sowie Plastik und Zeichnungen deutscher Künstler.

MÜNCHEN

Haus der Kunst

September 1949: Werke der Münchner Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“. (S. 178 dieses Heftes.)

Prinz Carl Palais

17. Juli — Mitte September 1949: Improvisationen zu Goethe. Veranstalter: Bayerische Akademie der schönen Künste.

Gebäude des Central Collecting Point

3. September — Oktober 1949: „Kunsthandwerk des Ostens“ (veranstaltet von der Museums and Fine Arts Section, OMGB aus den Beständen des Staatlichen Museums für Völkerkunde, München).

Städtische Galerie

27. August — 25. September 1949: Malerei, Graphik, Plastik. Ausstellung des Schutzverbandes bildender Künstler in der Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden Bayerns.

Neue Sammlung

22. August — 15. September 1949: Kunst und Kunstgewerbe aus der Pfalz.

Galerie Günther Franke

25. August — Ende September 1949: Hermann Blumenthal-Gedächtnisausstellung.

Moderne Galerie Otto Stangl

30. August — 15. Oktober 1949: Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle.

Galerie Gauß

Bis auf weiteres: Die Künstler des Simplicissimus.

NÜRNBERG

Bayer. Landesgewerbeanstalt

16. Juli-18. September 1949: Kunstgut aus Nürnberger Kirchen (s. S. 172 dieses Heftes).

Germanisches Nationalmuseum

Ab 13. Aug. 1949: „Aus Goethes Tagen.“

STUTTGART

Württembergische Staatsgalerie

Ab Juni 1949 werden aus den Beständen der Galerie Werke alter und neuerer

Meister sowie die moderne Abteilung im Museum der Bildenden Künste (Neckarstraße 32) wieder in ständiger Aufstellung gezeigt.

WUPPERTAL

Kunst- und Museumsverein

14. August—11. September 1949: Sommerausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft. Aquarelle, Graphik, Plastik.

Studio für neue Kunst.

14. August—11. September 1949: Robert Stahl (Nürnberg), Bühnendekorationen.

REZENSIONEN

EDUARD FLECHSIG: *Martin Schongauer*. Editions Sopal, Straßburg 1946.

XX, 410 Seiten, 41 Abbildungen.

Das bereits 1944 fertiggestellte Werk des inzwischen verstorbenen Gelehrten rollt den gesamten Komplex der um Sch. kreisenden Fragen nochmals auf und kommt zu Ergebnissen, die zur bisherigen Forschung in stärkstem Widerspruch stehen. Da die ausführlichen Kapitel, welche die Behandlung der äußeren Lebensumstände der Familie Schongauer unter Ausschöpfung des gesamten veröffentlichten Archivmaterials mit aufschlußreichen Betrachtungen über die allgemeine Situation von Künstler und Kunsthandwerk im 15. Jahrhundert verbinden, von allgemeinem Interesse sind, erscheint es notwendig, den Ergebnissen des Buches eine ausführliche Besprechung zu widmen. Fl. stützt sich ausschließlich auf die, wie es sich immer wieder gezeigt hat, in den seltensten Fällen eindeutige Archivalie, auf Einzelheiten der Bildgestaltung, Form und Größe des Monogramms, Einfall des Lichtes. Wenn er bei der Behandlung des Dominikaneraltars (Kolmar, Museum) schreibt (S. 365): „Es hat keinen Sinn, in der Frage, ob eigenhändig oder nicht, die Entscheidung von einer Vergleichung mit der überlebensgroßen Maria im Rosenhag abhängig zu machen. Das verbietet schon der Gegenstand der Darstellung, der gewaltige Unterschied in den Maßen und die ursprüngliche Bestimmung“, so bedeutet die Anerkennung dieser Einschränkung das Ende jeder Stilkritik. Wie anfechtbar aber Ergebnisse einer Betrachtungsweise sein können, die sich in der Hauptsache auf Einzelheiten, wie die Wiedergabe einer Zehe (S. 364) oder die ausgefallene Form eines Buchstabens (S. 385) stützt, zeigt sich gerade bei der Betrachtung dieses Altars, der für Fl. ein in allen Teilen eigenhändiges, der Kupferstichpassion weit überlegenes Meisterwerk darstellt. Der Vergleich jedoch der Höllenfahrt Christi, um nur diese von Fl. be-

sonders hervorgehobene Tafel zu erwähnen, mit dem Stich gleichen Inhalts (B. 19) zeigt, daß der Maler durch Weglassen des auf dem Boden liegenden Teufels und das halbe Aufrichten Adams die Bewegung, mit der der Christus des Stiches den Fuß auf den überwundenen Widersacher stellt, indem er sich gleichzeitig auf die Kreuzesfahne stützt und den knieenden Adam an der Hand faßt, ihres Sinnes beraubt hat. Außerdem hat die gesamte Komposition durch das Auseinanderziehen auf das Breitformat ihre eindrucksvolle Wucht verloren. Es kann kein Zweifel sein, daß der Stichfolge die zeitliche und künstlerische Priorität zukommt.

Die ersten sechs Kapitel, die Sch.s Lebensgeschichte zum Inhalt haben, setzen sich vor allem mit der These E. Buchners, die schroff abgelehnt wird, Schongauer sei bereits um 1435—40 geboren, auseinander. Die Gründe Buchners seien kurz wiederholt. Die Jahreszahl auf dem Schongauer-Bildnis des Hans Burgmair ist als 1453 zu lesen. Sch. trägt die Tracht der fünfziger Jahre und ist nicht älter als dreißig. Er wird 1465 zusammen mit dem sächsischen Maler Nikolaus Eisenberg zur Ausführung von Arbeiten an der Leipziger Universität immatrikuliert. Die Feststellung H. Buchheits, daß das Fischwunder des Meisters der Ulrichslegende (Augsburg, Ulrich und Afra) aus dem 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein Porträt Sch.s enthalte, besteht zu Recht. Fl. sieht zwischen den beiden Bildnissen nur „eine nicht mal große Ähnlichkeit“ (S. 9), was bei der Verwandtschaft der Mund-, Kinn- und Nasenpartien eine Überspitzung bedeutet, wenn sich auch ein zwingender Beweis in diesem Punkt nicht führen läßt. Die dritte Ziffer auf dem Münchner Bild ist für Fl. unbedingt eine 8, deren unterer Teil beschädigt ist. Entgegen seiner Angabe ist aber der obere Teil keine geschlossene Schlinge, die Zeichnung auf Seite 14 irreführend. Damit verliert auch der Stich von A. Bartsch (Flehsig, Tafel 3) von 1808, der noch vor der Beschädigung der Zahl gemacht sein soll, jede Beweiskraft, da dort auch willkürlich die obere Schlinge geschlossen ist. Wie verschliffen eine 5 gezeichnet werden konnte, zeigt die Datierung auf dem Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen männlichen Bildnis in Wien (1505), und wie der obere Teil dieser Zahl zu einer Schlinge werden kann, die Datierung des männlichen Bildnisses des gleichen Meisters in Darmstadt (1515). Die umstrittene Zahl kann also sehr wohl als 5 gelesen werden. Auch hier ist absolute Eindeutigkeit also nicht zu erreichen, zumal die Inschrift auf einer Kopie des Münchner Bildes in Siena, wie Fl. annimmt und wie Buchner, der das Bild nachträglich daraufhin untersucht hat, mündlich bestätigte, sehr wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen kann. Wenn allerdings der untere Teil der 8 damals eine geschlossene Schlinge gewesen wäre, hätte der Kopist die Zahl niemals als 5 lesen können. Das Münchner Bild trägt auf der Rückseite einen Zettel, der, wie Fl. betont, zweifellos von der gleichen Hand beschrieben ist, wie ähnliche Zettel auf der Rückseite der Bildnisse des Johannes Capistranus (Prag) und des Gailer von Kaisersberg (Augsburg). Die Aufschrift auf dem Zettel des Capistranobildnisses bringt nach ausführlicher Schilderung von Predigt und Spielkartenverbrennung in Augsburg 1452 die Bemerkung: „Das hat gesehen auch thamann burgkmair“, was Buchner veranlaßte, das Bildnis dem Vater Hans B.s zuzuschreiben. Fl. schließt nun aus der Gleichheit der Handschrift auf den Zetteln, daß Thomann Burgkmair auch das Bildnis Schongauers

(München, A.-P.), und zwar in seinem jetzigen Zustand, 1483 gemalt habe. Das erscheint aber vollkommen unmöglich. Der Weg von dem wie aus einzelnen Teilen zusammengesetzten Profilkopf des Capistrano, über den 1490 entstandenen Gailer von Kaisersberg des Sohnes Hans — Fl. möchte es trotz der Inschrift auf der Rückseite auch Thomann zuschreiben — zu dem Bildnis Sch.s ist eindeutig. Der Pinsel H.B.s verrät sich in der Farbe. Aber auch das Urbild, das Röntgenaufnahmen unter dem jetzigen Zustand gezeigt haben, kann nicht erst 1483 entstanden sein, wie die Tracht mit dem hochgeschlossenen, verschnürten Kragen und die von der linken Schulter ausgehenden parallelen Röhrenfalten erkennen lassen. Auch in der Bemühung um eine genauere Lesung des z. T. zerstörten Zettels auf der Rückseite unterläuft Fl. ein Fehler, der wohl darauf zurückzuführen ist, daß er während des Kriegs keine Gelegenheit fand, das Original nochmals zu prüfen. Von einer schlechten Photographie getäuscht (T. 2) nimmt er an, das Wort „anno“ des Todesdatums in der 4. Zeile sei nachträglich, als der Zettel bereits zerissen war, auf das Holz geschrieben und auch die falsche Jahresangabe 1499 gleichzeitig zugefügt worden. Das Wort ist aber in der gleichen Tinte geschrieben wie das übrige, auch die Zahl 1499 steht noch vollständig auf dem Papier. Diese Feststellung erscheint insofern von Wichtigkeit, als sie beweist, daß auch die noch so zuverlässig erscheinende Archivalie Irrtümer enthalten kann, wie hier das falsche Todesdatum des 1491 verstorbenen Meisters.

Zur Immatrikulation Sch.s in Leipzig nimmt Fl. an, daß der nach seiner Meinung damals ungefähr Dreizehnjährige zum Studium nach Leipzig geschickt worden sei, was nach Analogien dem Alter nach nicht unmöglich erscheint. Zugleich gelingt Fl. der Nachweis, daß der im gleichen Semester eingeschriebene Nikolaus Eisenberg nicht der Maler dieses Namens gewesen sein muß. In dem Bemühen, ein Geburtsjahr um 1452 für Martin nachzuweisen, wird in lebendiger Breite die Lebensgeschichte des Großvaters und des Vaters, beide mit dem Vornamen Kaspar, aufgerollt, allerdings ohne zu einem zwingenden Ergebnis zu kommen, da keine genauen Geburts- oder Heiratsdaten überliefert sind. Der Analogieschluß, daß weder sein Vater noch Martin die ältesten Söhne gewesen sein können, da sie nicht den Beruf des Vaters ausübten, ist nicht zwingend, zumal es bei Martin nicht ausgeschlossen ist, daß er zunächst in der Goldschmiedewerkstätte seines Vaters gelernt hat, wenn sich Fl. auch mit Recht entschieden gegen die Ansicht Lehrs wehrt, Martin sei im Hauptberuf Goldschmied gewesen und ein großer Teil seiner Kupferstiche seien Vorlagen für Goldschmiede. Die beste archivalische Stütze für eine späte Ansetzung der Geburt, eine Zeichnung, die sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung von Heinrich Heineken in Dresden befand, mit der Aufschrift: „Das hat hübsch martin gerissen im 1470 jor, do er ein junger gesell was. Das hab ich erfarn vnd Im zu ern daher geschriben im 1517 jor. Albrecht Dürer“, ist verschollen, ihre Zuverlässigkeit nicht mehr nachprüfbar. Hier mag Dürer geirrt haben.

Dagegen sprechen die von Fl. zusammengestellten Urkunden über Grunderwerb Sch.s eher für das frühe Geburtsdatum. 1477 kauft Sch. das Haus „Zum Schwan“ im Augustinergäßchen in Kolmar, nachdem er bereits Besitzer von drei kleineren Häusern in der Schedelgasse war, für die er einen jährlichen Zins an das St. Martinstift zu zahlen hat

(erstmalig im Urbar von 1456 vermerkt). Doch wird die Richtigkeit dieser Eintragung dadurch in Frage gestellt, daß die Stelle nachträglich eingeschaltet ist (nach Waldner, Zeitschrift f. d. Geschichte d. Oberrheins N. F. 14, 1899, S. 72).

Das umfangreiche 7. Kapitel in Fl.s Buch ist Sch. als Kupferstecher gewidmet und bringt eine in wesentlichen Dingen von der bisherigen Forschung abweichende Darstellung der zeitlichen Reihenfolge der Stiche. Fl. stützt sich dabei vor allem auf äußere Merkmale. Es ist bekannt, daß Sch. die Form des „M“ seines Monogramms im Laufe seines Lebens geändert hat. Das „M“ mit geraden Schenkeln gilt allgemein als das frühere. Fl. stellt fest, daß auf allen mit diesem frühen Monogramm bezeichneten Stichen das Licht von links einfällt, während in einer späteren Gruppe die Beleuchtung von der anderen Seite kommt, um endlich in den späten Stichen wieder von links einzufallen. Für die frühe Gruppen kommt Fl. zu folgender Reihenfolge: B. 31, B. 29, B. 4, B. 6, B. 7, B. 33, B. 88, B. 47, B. 51, B. 23, B. 69. Als besondere Merkmale werden außer dem Monogramm und der Lichtführung von links die Verwendung von Kreispunzen und eine zunehmende Vergrößerung des Abstandes zwischen den Zeichen des Monogramms festgestellt. Auf den nach Fl. frühesten Stichen B. 31 (Maria auf der Mondichel), B. 29 (Maria mit dem Papagei) soll, wie auch auf B. 5 (Geburt Christi) das Monogramm später nachgeholt worden sein, da es auf bereits vorhandenen Linien sitzt. Der erste sofort bezeichnete Stich sei B. 6 (Anbetung der Könige) mit dem eng zusammengeschobenen Monogramm. Sch. hat aber auch auf zahlreichen späteren Stichen sein Monogramm auf bereits vorhandene Linien gesetzt, so daß der Abstand der Zeichen nicht als zuverlässiges Merkmal für die Entstehungsreihenfolge gewertet werden kann. Unglaublich erscheint die Stellung von B. 69 (Schmerzensmann), des Werkes, in dem Sch. Rogier van der Weyden am allerstärksten verpflichtet ist, am Ende der frühen Reihe. Der von Fl. beschriebene dritte Zustand der Platte existiert nicht, denn das auf T. 12 abgebildete Exemplar der Münchner Graphischen Sammlung ist silhouettiert und die Umrahmung und der überhängende Mantel Mariä nach dem Stich des Wenzel von Olmütz (T. 13) mit Tusche hinzugefügt, ebenso das Monogramm. Lehrs hat darauf bereits hingewiesen. Ganz aus den frühen Werken ausgeschieden und in die späteste Gruppe versetzt wird die große Kreuztragung (B. 21). Als Hauptgrund gibt Fl. die Kleinheit des Künstlerzeichens an. Die Kreuztragung gehört aber schon nach ihrem Charakter, als in Kupfer gestochenes Tafelgemälde, unbeschadet der von Fl. hervorgehobenen künstlerischen Qualität, in zeitliche Nachbarschaft der frühen Stiche aus dem Marienleben. Auch findet sich die nach Fl. nur bei den frühen Stichen verwendete Kreispunze. Mit dem Problem der Kreuztragung eng verbunden ist die von Fl. entschieden bejahte Frage der Eigenhändigkeit der Schlacht des Hl. Jakobus (B. 53). Die unvollendete, später mit dem Zeichen Sch.s versehene Platte wird allgemein einem sonst nicht faßbaren Schüler Sch.s zugeschrieben; Fl. sieht in ihr eine der frühesten Arbeiten Sch.s.

Die allgemeine Komposition der in geringer Tiefe auf flacher Bühne eng verschachtelten Figuren verbindet Kreuztragung und Jakobusschlacht. Dazu kommt die wörtliche Übernahme des in die Tiefe verschwindenden Zuges mit der Gestalt des Einzelreiters ganz

vorne. Außerdem finden sich sämtliche von Fl. als maurisch bezeichneten Eigenheiten der Tracht und der Zäumung der Pferde — F. nimmt Lichtwark folgend an, daß Schongauer auf seiner Wanderung bis nach Südspanien gekommen sei — ebenfalls in der Kreuztragung. Neben einer durchaus gekonnten Technik verrät die Jakobusschlacht eine sehr unklare Raumvorstellung (der Vordergrund rutscht steil nach unten ab), die zu den frühen Werken Sch.s wie auch zu der Kreuztragung in so schroffem Gegensatz steht, daß wir weiterhin in der Jakobusschlacht eine Kompilation nach der Kreuztragung und anderen Stichen Sch.s sehen möchten. Der Zug in die Tiefe wie auch der jugendliche Soldat mit dem geteilten Schild sind durch die Umkehrung beim Drucken ins Spiegelbild gekehrt. Auch in der Kreuztragung ist übrigens die dem Gefühl widersprechende Bewegung nach links durch die Umkehrung im Druck zu erklären.

An den Anfang der zweiten Gruppe mit Licht von rechts setzt Fl. die Törichte Jungfrau (B. 87), in der er ein gestochenes Bildnis, das erste in der deutschen Kunst, einer jungen Maurin erkennen möchte; er lehnt die Meinung von Lehrs (der hierin Wendland folgt), der untere Teil sei nachträglich ergänzt, mit dem Hinweis auf die unbedingte Echtheit des Monogramms schroff ab. Indessen hat Sch. sein Monogramm mit so vielen feinen Unterschieden gezeichnet, daß sich eine absolute Sicherheit nicht gewinnen läßt. In genau der gleichen Form kommt es, auch abgesehen von dem spiegelverkehrten S, nicht vor. Dagegen steht die tote Schraffierung der linken unteren Ecke in solchem Gegensatz zu dem lebendigen Nachfühlen der Plastik des Gesichtes und des Oberkörpers, daß Wendlands Meinung doch gerechtfertigt erscheint. Der Stich steht in seiner Technik, die eher die einer Federzeichnung als eines Kupferstichs ist, isoliert, läßt sich aber noch am besten mit späten Stichen wie der Verkündigung auf zwei Blättern (B. 1 und B. 2) vergleichen. In die mittlere Gruppe gehören nach Fl. auch die von Buchner als ganz früh angesehenen Stiche der Kreuzigung (L. 11) und des Hl. Sebastian (B. 66).

Zur letzten Gruppe mit Licht von links zählt Fl. 60 Stiche. Außer der Kreuztragung (B. 21) wird hierbei auch der große Kalvarienberg (B. 25) viel zu spät eingereiht. Die Form der mit Innenkreisen versehenen Nimben kann nicht als zwingendes Kriterium gewertet werden. Als Entstehungszeit der einzelnen Gruppen nimmt Fl. nach der von Lehrs aufgestellten, in einigen Punkten verbesserten Liste und nach einigen anderen Kombinationen Herbst 1471 — Frühling 1473, 1474—1475, 1475—1485 an.

Die Betrachtung der Zeichnungen Sch.s geht von den drei aus Dürers Besitz stammenden und viel umstrittenen Blättern mit dem Datum 1469 aus (Segnender Heiland, London; Feuer anfachendes Mädchen, London; Christus als Weltenrichter, Paris), die Winkler in sein Corpus wieder als eigenhändige Zeichnungen Dürers nach Sch. aufgenommen hat. Fl. stützt sich auf die Aufschrift Dürers auf dem Pariser Blatt und hält unbedingt an der Autorschaft Sch.s in Erfindung und Ausführung fest. Die übrigen Zeichnungen Sch.s bespricht Fl. nur kurz.

In der Beurteilung der Malwerke steht Fl. unter dem Zwange der Annahme, Sch. sei um 1452 geboren. Die von E. Buchner als frühe Werke veröffentlichten Tafeln (Ent-

hauptung des Hl. Johannes, München, A.-P., Drachenkampf des Hl. Georg, Kolmar) kommen für ihn schon deshalb nicht als Werke Sch.s in Frage. Die Flügel des Orliac-Altars (Kolmar) werden zwar als eigenhändig anerkannt, aber um 1488 datiert. Das ist stilistisch wiederum ganz ausgeschlossen, wie ein Vergleich mit der späten Verkündigung (B. 1 und 2) beweist. Die Verwandtschaft mit dem Verkündigungselgel des Columba-Altares, die noch weichen, teigigen Falten, die auf dem Leib in parallelen Röhren verlaufen, der ovale, volle Kopftypus, der unmittelbar an die Maria im Rosenhag erinnert, sprechen für Buchners Ansetzung um 1466. Zwischen den kleinen Täfelchen (Maria von Engeln gekrönt, ehem. Frankfurt; Maria in der Mauer, ehem. München; Anbetung der Hirten, Berlin; Hl. Familie, München und Wien) sieht Fl. keinen großen zeitlichen Abstand, sie sollen im ersten Jahr nach der Rückkehr von der Wanderschaft, also 1472 nach Fl.s Annahme, entstanden sein. Auch hier müssen wir widersprechen. Ein Bild wie das Wiener, das den Stil Sch.s in voller Reife zeigt, kann nicht ein Jahr nach der von Fl. ebenfalls anerkannten und in die Wanderjahre gesetzten, noch vollständig von niederländischem Formengut abhängigen Maria im Gemach in Basel entstanden sein. Über die Stellung des aus der Sammlung Sepp nach Boston gelangten Gemäldes, das bisher allgemein als eine Kopie nach der Maria im Rosenhag bezeichnet wurde, von Fl. aber als originale Vorarbeit für dieses Gemälde angesehen wird, läßt sich ohne Kenntnis des Originals Endgültiges nicht sagen. Eine Ansetzung vor der Maria im Rosenhag erscheint uns allerdings kaum möglich. Die Gründe, die Fl. dazu führen, ein Werk zweiter Qualität, den kaum vor 1490 entstandenen Dominikaneraltar (Kolmar), als in allen Teilen eigenhändiges Werk Sch.s zu bezeichnen, wurden bereits mitgeteilt.

Die Bedeutung des Meisters für die deutsche Kunst ist so groß, daß es außerordentlich bedauerlich erscheinen muß, daß auch das Werk Flechsig keine endgültige Klärung der schwebenden Fragen herbeiführen könnte.

JULIUS BAUM: *Martin Schongauer*. Anton Schroll & Co., Wien 1948. 80 S., 211 Abb.

Die Aufnahme Martin Schongauers in die Serie der Künstlermonographien der Sammlung Schroll erscheint deshalb besonders begrüßenswert, weil das reiche, diesen Bänden beigegebene Bildmaterial es möglich machte, nahezu das ganze Werk des Meisters, wie es sich der neueren Forschung darstellt, abzubilden und zur Diskussion zu stellen. Der ebenso in die Literatur wie in das Werk des Künstlers einführende Text stimmt in der Beschreibung des Lebens Sch.s und seiner Brüder im allgemeinen mit Flechsig.s Ansichten überein. Ohne eine Entscheidung über das fragliche Datum auf dem Münchner Bilde zu treffen, wird die Zeit um 1453 als wahrscheinliches Geburtsdatum angenommen. Damit steht allerdings im Widerspruch, daß B. den Eintrag von 1469 im Urbar des Martinsstiftes in Kolmar als verläßlich ansieht, womit der 16jährige Sch. bereits Besitzer von 3 Häusern gewesen wäre. Die Annahme des späten Geburtsjahres führt zwangsläufig zur Ablehnung der frühen, mit Sch. in Zusammenhang gebrachten Tafeln (Stauffenberg-Altar, Kolmar; Drachenkampf, Kolmar; Enthauptung des Johannes, München), die vielmehr als der Grund angesehen werden, aus dem die Kunst

Sch.s erwächst. Als Werk des Meisters, wenn auch unter Beihilfe von Schülern, wird dagegen der Dominikaneraltar, besonders dessen schwer beschädigte Außenseiten, angenommen, und zwar als vor der Kupferstich-Passion entstanden zu denken. Daß dies nicht möglich sein kann, wurde bereits oben zu zeigen versucht. Um die Flügel des Orliac-Altars später als die Maria im Rosenhag, „noch in die Siebzigerjahre“ zu setzen, ist deren Verwandtschaft mit den vor 1460 entstandenen Flügeln des Stauffenberg-Altars zu eng. Den eigenhändigen Tafeln folgt eine Anzahl von Schulwerken und späteren Nachahmungen oder Kopien, zu welchen auch die winterliche Geburt Christi in Frankfurt zählt, die bereits von Buchner (M. Sch. als Maler, Berlin 1941, S. 110) als späte Kopie nach einem verschollenen Original Sch.s bezeichnet wurde. Der Abstand all dieser Bilder, die sämtlich das Marienthema zum Gegenstand haben, zu den als eigenhändig anerkannten Täfeln ist so groß, daß in keinem Fall ein Zweifel möglich ist. Von eigenem Interesse ist die Schongauer-„Fälschung“ des 17. Jahrhunderts, „Maria mit der Schlange“, die in zwei Exemplaren (Frankfurt, Städel; München, Sammlung Böhler) bekannt ist. In der Frage der drei Zeichnungen aus dem Besitze Dürers erklärt sich B. für die Eigenhändigkeit Sch.s und für die Verbindlichkeit des Datums 1469. Von den übrigen abgebildeten Zeichnungen werden mit Recht als Nachzeichnungen oder als Arbeiten von Nachahmern angesprochen: die Maria Magdalena in Florenz (R. 36), der blumenbekränzte Mädchenkopf in Karlsruhe und die Geburt Christi in Frankfurt. Ein endgültiges Urteil über das von Buchner (a. a. O. S. 123) besonders gepriesene Martyrium der Hl. Ursula in Wien wird nicht abgegeben. In der Beurteilung der Kupferstiche hat sich B. durch Flechsig von der Eigenhändigkeit der Jakobusschlacht überzeugen lassen, ohne im übrigen dessen Meinung über die zeitliche Ansetzung der einzelnen Blätter zu teilen. Sehr zu begrüßen ist die Beifügung der wichtigsten Urkunden und sonstigen Quellen zur Lebensgeschichte Sch.s, sowie das zu einem Katalog erweiterte Verzeichnis der Abbildungen und die ausführlichen Orts- und Namensregister.

Peter Strieder

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten. Nachdruck, auch teilweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet. — Das Heft enthält als Beiblatt die Folge 8 des Nachweises ausländischer Literatur in deutschen Bibliotheken.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten. — Verlag Hans Carl, Nürnberg 1949. — Druck: Kastner & Callweg, München. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50 zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. Preis der Einzelnummer DM 1.50, der Doppelnummer DM 3.— zuzüglich Porto. — Anschrift des Verlags und der Expedition: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl).

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Schriftleitung: Dr. Serge Maiwald, Tübingen

Preis je Heft mit 128 Seiten DM 2.- • Erscheint monatlich

SCHRIFTENREIHE DER „UNIVERSITAS“

BAND I

Die Botschaft der Dichter

Zwölf Vorträge von Dr. Erich Ruprecht. 474 Seiten, Halbleinen DM 11.—

BAND II

Marquartsteiner Vorträge über Grenzgebiete der Biologie

Von Prof. Dr. Hans Krieger. Zweite veränderte Auflage. 117 Seiten, kart. DM 2.60

BAND III

Geistesgeschichtliche Entwicklungslinien des deutschen Schicksals

Von Prof. Dr. Folkert Wilken. 195 Seiten, gebunden DM 4.80

BAND IV

Frankreichs zeitgenössische Literatur

Geist und Gestalt • Sieben Essays

Herausgegeben unter der Leitung von Emile Caillet

Agrégé de l'Université Inspecteur d'Académie

178 Seiten, in Ganzleinen gebunden DM 4.80

VERLAG DR. ROLAND SCHMIEDEL, STUTTGART, POSTFACH 40

LÉON BLOY
Der undankbare Bettler

Ein Tagebuch · 384 Seiten

Ein europäisches Dokument von besonderem literarischen, menschlichen und christlichen Rang, das die Gewissen aufwühlt. Vielleicht wenden wir uns kopfschüttelnd oder gar voll Abscheu weg von dem Mann, der uns zu dem gefährlichen Abenteuer des Absoluten verlocken will. Ob wir den Mut und die Liebe haben, diesem Mann zu folgen? Denn — machen wir uns nichts vor — dieses Abenteuer des Absoluten ist Gottes Unbegreiflichkeit und „es geht in die Wüste hinein, in die Verlassenheit. Da ist Kälte, Finsternis, Hunger, Durst, die grenzenlose Müdigkeit, die fürchterliche Traurigkeit, die Agonie, der Blutschweiß. Und der Tollkühne sieht sich vergebens nach seinen Genossen um. Dann versteht er, es ist Gottes Wille, daß er allein sei mitten in seinen Qualen, und er taucht in die schwarze Unvermeßlichkeit hinein, in dem er sein Herz vor sich herträgt wie eine Fackel.“ (L'Inventable)

ROBERT MOREL
Das Abenteuer des Judas

136 Seiten

Eine der erregenden Dichtungen des Führers der katholischen jungen Schriftstellergeneration Frankreichs. Judas, der Apostel, der sich nicht entscheiden kann zwischen Gott und dem Teufel, wird auf dem Wege seines Abenteuers als ein Gezeichneter hingestellt — als eine Gefahr, der jeder, der mit Gott und dem Teufel spielt, zwangsläufig begegnet. Man liest diese Dichtung mit fieberhafter Spannung.

ERICH PRZYWARA
Hölderlin

112 Seiten

Die Hölderlin-Deutung von Przywara ist den Dichtungen Hölderlins kongenial. Über die Interpretation der Ausdrucksweise und über die geistesgeschichtliche Deutung und Ableitung hinaus ist sie eine Begegnung mit dem Dichter von der innersten Mitte her, wie es nur aus einer Verwandtschaft möglich ist. Der eigenschöpferische Sprachkünstler Przywara ist ganz zurückgetreten in den Schatten Hölderlins, gerade deswegen sagt er in ganz einfachen Worten das Tiefste. Der Hölderlin Przywaras ist vielleicht die Hölderlin-Deutung schlechthin.

HERMANN PLATZ
Die Welt der Ähnen

72 Seiten im Zweifarbendruck

Der berühmte Bonner Gelehrte, Mitarbeiter des „Hochland“, Mitbegründer des „Abendland“, Mitherausgeber der „Una Sancta“ und Herausgeber der „Studien zur abendländischen Geistesgeschichte“, bester Kenner und Deuter der neueren Geistesgeschichte und der religiösen Erneuerungsbewegung Frankreichs, Schüler Hermann Schells und Sebastian Merkles, später selbst Mittelpunkt einer die christliche Jugend- und Akademikerbewegung der ersten Nachkriegszeit umfassenden Gesellschaft, unablässig tätiger Brückenbauer zwischen Deutschland und Frankreich, daneben mit seinem Freund Carl Sonnenschein beispielhaft bemüht die soziale Entwurzelung und Verarmung des Volks und der Studenten aufzuheben — so erlebt, ist die Gestalt Hermann Platz' in den vielen Bewirkungen seiner Persönlichkeit heute — nach seinem zu frühen Tod — noch ebenso gegenwärtig wie sein Anliegen zum Auftrag auch unserer Generation geworden ist.

IM GLOCK UND LUTZ VERLAG · NÜRNBERG



LUDWIG BUTTNER

Georg Büchner

Revolutionär und Pessimist

146 Seiten, Halbleinen, DM 6.50

Büttner gibt ein ausführliches Bild von Büchners „Persönlichkeit“, das in einzelnen Abschnitten den Politiker, Dichter, Philosophen, Naturforscher behandelt und zum Schluß auch die konstitutionelle Veranlagung, die Erbmasse und den Einfluß der Umwelt berücksichtigt. Danach folgt die Schilderung „Lebensgang und Zeitgestirn“, die ihren Stoff naturgemäß aus denselben Quellen, dem überlieferten biographischen Material sowie den schriftstellerischen Zeugnissen Büchners, bezieht, aus denen das Bild der Persönlichkeit geschöpft ist. Büttners Schrift zeichnet sich nicht nur durch gute, einprägsame Formulierungen aus, sondern steht auch auf der Höhe der heutigen Büchner-Forschung. Fritz Bergemann im „Tagesspiegel“.

WILHELM VON HUMBOLDT

Über die Grenzen der Wirksamkeit des Staates

Mit einer Einführung von Rudolf Pannwitz

225 Seiten, kart., DM 4.50

In unserer Zeit der übersteigerten Staatsgewalt ist es fruchtbar, Humboldts Gedankengängen zu folgen, die schon den Blick des großen Staatsmannes verraten und uns zurückführen zu der humanistischen Idee der Freiheit der Einzelperson, wenn heute auch auf Grund der Entwicklung dem Staat ein größeres Eingriffsrecht in die Belange des Einzelnen zugegeben werden muß.

Erhard Aßmus, in der Zeitschrift „Die Erlanger Universität“.

RUDOLF PANNWITZ

Die Krisis der Europäischen Kultur

214 Seiten, Halbleinen, DM 7.50

Der Name Rudolf Pannwitz ist für mich, wenn ich auch alle seine Werke kenne, unlöslich mit dem einen Buch verbunden: „Die Krisis der europäischen Kultur“. Was dieses für mich bedeutet, kann ich kaum in wenigen Worten sagen. Was hier doch alles schon, was dann durch Spenglers Wirkung zum billigen und zerschwatzten Thema der Gasse wurde, in einer so vornehmen, tiefen, wenn auch schwierigen Weise ausgesprochen, daß es mich ganz erschütterte. Seine großartige Deutung des französischen Klassizismus — besonders diese —, aber auch der antiken Tragödie, Shakespeares, Byrons, nötigte mich zu neuer Prüfung und brachte in lebendige Bewegung, was sich verfestigt und verhärtet hatte. Aber es ging nicht um Einzelheiten. Es war die wahrhaft europäische Schau, die mir Bestätigung, Vertiefung, Weitung wurde.

Professor Dr. Fritz Strich, Bern.

Zu beziehen durch jede gute Buchhandlung

VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

FRANZ ROH · KOMMENTARE ZUR KUNST

150 Seiten, Pappband DM 5.50

Der angesehene Kunstkritiker und Kunsthistoriker an der Univ. München, Dr. Franz Roh, äußert sich hier zu aktuellen Grundfragen des Theaters, der bildenden Künste und der Kunsterziehung.

München - Schwabing · FREITAG - VERLAG · Werneckstraße 15 a

Gesuchte und angebotene Bücher

Aus Privatbesitz sind abzugeben:

MAX BECKMANN

8 Offset-Tafeln mit erläuterndem Text von Franz Roh. Format 24×32 cm. DM 5.—.

VINCENT VAN GOGH

16 farbige Kunstdrucktafeln. Format 28,5×39,5 cm. DM 8.—.

MADONNEN

Hauptwerke der italienischen und nordischen Malerei. 10 Farbtafeln mit Einführung von Norbert Lieb. Format 28,5×39,5 cm. DM 7.—.

FRANZ MARC

10 Farbtafeln mit Einführung von Rudolf Probst. Format 28×39 cm. DM 15.—.

CASPAR WALTER RAU

16 Federzeichnungen mit begleitendem Text von Walter Bauer.
Format 24×32 cm. DM 6.—.

Anfragen an die

BUCHHANDLUNG HANS CARL · NÜRNBERG

L. WERNER

INHABER JOSEF SÖHNGEN

MÜNCHEN

MAXIMILIANSPLATZ 12a · TELEFON 72432

DIE BUCHHANDLUNG FÜR ARCHITEKTUR UND KUNST

Katalog auf Wunsch

NACHWEIS AUSLÄNDISCHER LITERATUR IN DEUTSCHEN BIBLIOTHEKEN

BEIBLATT ZUR KUNSTCHRONIK

September 1949

Folge 9

Der Nachweis verzeichnet in deutschen Bibliotheken vorhandene Publikationen aus dem Gebiet der Archäologie und abendländischen Kunstgeschichte, die im Ausland seit 1939 erschienen sind. Die Angaben beruhen auf Mitteilungen der betreffenden Bibliotheken. Die Benutzungsbestimmungen der Bibliotheken bleiben durch diesen Nachweis unberührt.

A	archäologisch	Goe	Göttingen	S	Seminar oder Institut
Aa	Aachen	Hag	Hamburg	Slg	Sammlung od. Sammlungen
Bag	Bamberg	Han	Hannover	St	Staats- oder Staatlich
B	Berlin	Heg	Heidelberg	Stä	Stadt- oder Städtisch
BNM	Bayerisches National- Museum München	K	Kunsthistorisch oder Kunst	StäB	Stadtbibliothek
Bo	Bonn	Ka	Kassel	STB	Staatsbibliothek
Brg	Braunschweig	Kh	Kunsthalle	THB	Bibliothek d. Techn. Hochschule
Brn	Bremen	Kl	Kiel	Tue	Tübingen
CA	Christliche Archäologie	Koe	Köln	UB	Universitätsbibliothek
Da	Darmstadt	LB	Landesbibliothek	VFr	Vor- und Frühgeschichte
Df	Düsseldorf	Lck	Lübeck	ZM	Zentralinstitut für Kunst- geschichte in München
Dtd	Detmold	M	München		
DAI	Deutsches Archäologisches Institut	Mbg	Marburg		
Fbg	Freiburg	Mst	Münster		
Gd	Greifswald	RCM	Römisch-Germanisches Museum		

* vor der Zahl bedeutet, daß der betreffende Titel bereits als Besitz einer anderen Bibliothek aufgeführt ist; die frühere Nummer ist durch ← gekennzeichnet.

715 Jourdain, Margaret, The work of William Kent, artist, painter, designer and landscape gardener. With an introduction by Christopher Hussey. — London: Country Life Ld. (1948). XIV, 184 S. m. Abb. ZM

716 Jullian, René, L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord. — Paris: Van Oest 1945. 336 S. KS Hag

717 Källstroem, Olle, Renässans och barock, 1520—1700. Av Olle Källstroem och Carl Hernmark. — Stockholm: Nordisk Rotograv. 1941. 248 S. 11 Taf. (Svenkst Silversmiede. D. 1.) KS Mbg

718 Kahnweiler, Daniel Henry, Les sculptures de Picasso. — Paris: Du Chêne 1948. 8 gez. Bl. u. 216 z. T. ganzseit. Abb. ZM

719 Kaiser, B., Der Maler Disteli und die Flüchtlinge. — Affoltern: 1945. 15 S. UB Fbg

720 Kan, A. H., Juppiter Dolichenus. Sammlung der Inschriften und Bildwerke. — Leiden: Brill 1943. IX, 155 S. 16 Taf. 1 Kt. RGM Koe AS Mbg

721 Wassily Kandinsky. Ed. by Hilla Rebay upon the occasion of the Kandinsky Memorial Exhibition, March 15th to May 15th, 1945. — New York: 1945. UB Mbg UB Goe UB Kl THB Aa THB Han

722 Kandinsky, Wassily, In memory of Wassily Kandinsky. The Solomon R. Guggenheim Foundation presents a survey of the artist's paintings and writings. Arranged and ed. by Hilla Rebay. — New York: (1945). 117 S. m. Abb. UB Mbg ZM

723 Kandinsky, Wassily, Point and line to plane. Contribution to the analysis of the pictorial elements. Transl. by Howard Dearstyne and Hilla Rebay. Ed. and pref. by Hilla Rebay. — (New York: 1947). 196 S. m. Abb. UB Mbg UB Kl THB Aa THB Han ZM

724 Kandinsky, Wassily, On the spiritual in art. First compl. English translation ... by Hilla Rebay. — New York: 1946. 152 S. m. Abb. UB Mbg UB Goe UB Kl THB Aa THB Han ZM

725 Kantor, Helene J., The Aegean and the Orient in the second millenium b. C. — Bloomington: Principia Pr. 1947. 108 S. 26 pl. (Monographs on archeology and fine arts. 4) (The Archeological Institute of America. Monogr. 1) AS Mbg

726 Karch, R. Randolph, Graphic Arts Occupations. A list of 65 jobs in printing and lithography, and a thorough discussion of each. — Cincinnati: 1943. STB M

727 Karling, Sten, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. — Dorpat: Opet. Eesti Selts 1943. XII, 451 S. 1 Kt. (Opetatud Eesti Seltsi Toimetused. Verhandl. d. Gelehrten Estn. Gesellschaft. 34) KS Mbg

728 Karling, Sten, Hans Swant. En bildhuggare i Göteborg under 1600-talet. — Göteborg: Elander 1944. 46 S. (Göteborgs och Bohusläns formnminnes-förenings tidskrift 1943). KS Mbg

729 Karling, Sten, Einige Werke des Meisters von Schloß Lichtenstein in Tartu und Moskau. — Dorpat: Mattiesen 1940. 39 S. 10 Taf. (Tartu Ülikooli Kunstiajaloo instituudi Valjaanded. 7). KS Mbg

- 730 Karlinger, H., Zahl und Maß. 10 Aufsätze vom Ausdruck und Inhalt der gotischen Welt. — Zürich: 1944. 282 S. UB Fbg
- 731 Karo, George, Greek personality in archaic sculpture. — Cambridge: Havard Univ. Press 1948. (Martin Class. Lectures. XI). AS Mst
- 732 Kenner, Hedwig, Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia. — Wien: (1946). (Kunstdenkmäler. 2). UB Heg
- 733 Kerényi, Andreas, Die Personennamen von Dazien. — Budapest: 1941. S. 223 bis 303. (Diss. Pann. I, 9). DAI B RGM Koe
- 734 Kerkmeijer, J. C., De historische schoonheid van Hoorn. Met teekeningen van den schrijver. — Amsterdam: de Lange 1941. 107 S. (Heemschut-Serie. D. 10). KS Bo
- 735 Kern, J. H. C., Antieke portretkoppen. — 'S-Gravenhage: Nijhoff 1947. 118 S. DAI B
- 736 Kieslinger, Franz, Glasmalerei in Österreich. — Wien: 1947. (Wolfrumbücher. 9). STB M
- 737 Killer, J., Die Werke der Baumeister Grubenmann. — Zürich: 1941. 192 S. UB Fbg
- 738 Kirchenbau und Kirchenkunst als Aufgabe des Künstlers und Seelsorgers. — Zürich: 1944. 98 S. UB Fbg
- 739 Kirk, J. R., The Alfred and Minster Lovel Jewels. — Oxford: 1948. 12 S. 4 Tf. RGM Koe
- *740 (36 ←) Kirstein, Lincoln, The sculpture of Elie Nadelmann. — New York: Museum of Modern Art 1948. 64 S. m. Abb. KS Mbg
- 741 Kjellberg, Lennart, Die architektonischen Terrakotten. Mitarb. J. Boehlau, K. O. Dalman, K. Schefold, E. Kjellberg. Å. Åkerström. I. A. . . . hrsg. v. Åke Åkerström. — Stockholm: Kgl. Vitterh. Hist. och Antikvit. Akad. 1940. 2 Bde. (Larisa am Hermos. 2). AS Mbg

- 742 Klee, Paul, Über die moderne Kunst. — Bern: (1945). StäB Brg THB Brg THB Han STB Bag STB Brn
- *743 (39 ←) Knipping, B., De iconographie van de contra-reformatie in de Nederlanden. — 1. T. Hilversum: 1939. 333 S. 210 Abb. 2. T. Hilversum: 1940. 342 S. 222 Abb. STB Bag Kh Hag
- 744 Knoef, J., Tusschen rococo en romantiek. Een bundel kunsthist. opstellen. — 'S-Gravenhage: Stols 1943. 293 S. KS Mbg
- 745 Koegler, Hans, Hans Holbein d. J. Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae. — Basel: Schwabe (1943). 268 S. 115 Abb. KS Mbg
- 746 Koegler, Hans, Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf. Mit Aufnahmen von Robert Spreng. — Basel: Urs Graf-Verl. 1947. 32 S. 100 Taf. ZM
- 747 Koelner, Paul, Basler Zunftherrlichkeit. Ein Bilderbuch der Zünfte und Gesellschaften. — Basel: Birkhäuser 1942. 239 S. 217 Abb. StäSlg Fbg
- 748 Kohler, Arthur, Stilkunde. Kurzer Abriß d. Stilkunde mit bes. Berücksichtigung d. Dekoration, d. Mobiliars u. d. Textilkunde... — (Basel): 1942. STB Brn StäB Brg StäB Han LB Dtd STUB Hag THB Aa THB Brg THB Han
- 749 Kok, A. A., Amsterdamsche woonhuizen. — Amsterdam: de Lange 1941. 198 S. (Heemschutserie. D. 12). KS Bo
- 750 Kok, A. A., De historische schoonheid van Amsterdam. — Amsterdam: de Lange 1941. 94 S. (Heemschutserie. D. 1). KS Bo
- 751 Konradsson, Helgi, Bertel Thorvaldsen. — Rykjavik: 1944. UB Kl
- 752 Kornmann, Egon, Vergleichende Kunstbetrachtung. Bilder der Landschaft aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — Zürich: (1945). THB Brg UB Heg
- 753 Kornmann, Egon, Vergleichende Kunstbetrachtung. Bilder aus dem 18. und 19. Jahrhundert. — Zürich: (1946). THB Brg UB Heg
- 754 Korošec, J., Poročilo o izkopavanju na Ptujskem Gradu. — Leta: 1946 — Ljubljana: 1947. VFrS M

- 755 Korošec, J., Staroslovenska grobišča v Severni Sloveniji. — Celje: 1947. VFrS M
- 756 Kosay, Hâmîst Zuebeyr, Les Fouilles de Pazarli. Entreprises par la Société d'Histoire Turque. — Ankara: 1941. 21 S. 60 Taf. (Türk tarih kurumu yayinlarindan, Ser. 5, Nr. 4). AS Mbg
- 757 Kovatchev, Mihail, Le Monastère de Dragalevtsi et ses antiquités. (Bulgarisch). — Sofia: 1940. VIII, 250 S. 23 Taf. (Matériaux concernant l'histoire de la ville de Sofia. Vol. 11). KS Mbg
- 758 Kropholler, A. J., Onze Nederlandsche baksteen-bouwkunst. — Den Haag: 1941. 47 S. m. Taf. Kh Hag
- 759 Kühn, K. F., Der Spielberg in Brünn. — Brünn: 1943. 73 S. UB Fbg
- 760 Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz. (Einf. v. Georgine Oeri). — Basel: 1944. UB Fbg UB Goe UB Kl STUB Hag THB Han
- 761 Kutzián, J., A Körös — kultúra. Textbd. — Budapest-Leipzig: 1944. (Diss. Pann. II, 23). VFrS M
- 762 La Coste-Messelière, Pierre de, École Française d'Athènes. Delphes. Photogr. de Georges de Miré. Texte et notices de P. de la Coste-Messelière. Avant-propos de Charles Picard. — Paris: Du Chêne (1943). 334 S. 248 Taf. AS Mbg
- 763 La Farge, Henry, Verwundetes Europa. Photogr. Übersicht der zerstörten Kunstdenkmäler. Einl. von J. A. Goris. — Basel: 1948. LB Han
- 764 La Farge, Henry, Lost treasures of Europe. 427 photogr. Ed. by Henry La Farge. — (New York: Pantheon Books 1946). 39 S. 427 Abb. KS Mbg
- 765 Lafargue, Marie, Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame La Daurade. — Paris: Picard 1940. 126 S. 32 Taf. KS Mbg
- 766 Lafond, Jean, Romain Buron et les vitraux de chonches. L'énigme de l'inscription „Aldegrevers“. — Bayeux: Colas 1940/41. 42 S. (Extrait de l'Annuaire Normand 1940/41). KS Bo

- 767 Lander, Gherardo B., *I Ritratto dei papi nell'antichità e nel mediaevo*. Vol. 1: Dalle origine fino alla fine della lotta per le investiture. — Rom: Pont. Ist. di Archeol. Crist. 1941. (Monumenti di antichità Cristiana. S. 2, 4, 1). CAS Mbg
- 768 Landolt, H., *Die Jesuitenkirche in Luzern*. — Basel: 1947. (Basler Studien zur Kunstgeschichte, 4). UB Fbg
- 769 Landolt, H. u. Th. Seeger, *Schweizer Barockkirchen*. — Frauenfeld 1948. 139 S. UB Fbg THB Han
- 770 Lantier, R., *Chevaux-Enseignes Celtiques*. — Paris: 1939. 12 S. 3 Abb. (SA: Revue Archéol. 1939). RGM Koe
- 771 Lantier, R., *Tendances nouvelles en archéologie*. — Paris: 1939. 17 S. (SA: Revue de synthèse 17, 1939). RGM Koe
- 772 Laprade, Jacques de, Bonnard. *Préface de Jacques de Laprade*. — Paris: Braun (1944). 6 gez. Bl. Text, 24 Taf. KS Mbg
- 773 La Tourette, Gilles de, (Toulouse-) Lautrec. — Paris: Skira (1939). 2 Bl. 3 Taf. (Les trésors de la peinture française. XIX siècle, 9). KS Mbg
- 774 Launey, M., *Le sanctuaire et le culte d'Héracles*. — Paris: 1944. 260 S. 20 Pl. (Ecole française d'Athènes. Etudes Thasiennes 1). UB Fbg
- 775 Laur-Belart, R., *Windischer Soldateninschriften aus Leder*. — (SA: Jahresber. d. Ges. Pro Vindonissa 1941/42). S. 18—23, 5 Abb. DAI B RGM Koe
- 776 Laur-Belart, R., *Die römische Forschung in der Schweiz im Jahre 1940/41*. — Frauenfeld: 1942. 122 S. 38 Abb. 16 Taf. (Jahrbuch d. Schweiz. Ges. f. Urgeschichte. 32, 1940/41). RGM Koe
- 777 Laurenzi, L., *Ritratti Greci*. — Florenz: Sansoni (1941). 148 S. 48 Taf. (Quaderni per lo studio dell'archeologia, 3—5). AS Mbg DAI B
- 778 Lavagnino, Emilio, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Portogallo*. — Rom: La Libreria dello Stato 1940. 200 S. 184 Taf. ZM St KSlg Ka

- 779 Lawrence, Marion, The Sarcophagi of Ravenna. — (New York): College Art Assoc. of America 1945. X, 53 S. 80 fig. (Monographs on archeology and fine arts. 2). AS Mbg
- 780 Lebbe, Madeleine, Le Danseur. — Brüssel: Cercle d'art (1942). 60 S. KS Mbg
- 781 Lebeer, Louis, L'esprit de la gravure au XV^e siècle. — Brüssel: Cercle d'art 1943. 61 S. 32 Taf. KS Mbg
- 782 Lefèvre, Plac. F., La Collegiale de Saints-Michel et Gudule à Bruxelles — Brüssel: Librairie Générale (1942). 187 S. KS Mbg
- 783 Legendre, M., Domenico Theotocopuli genannt El Greco von M. Legendre und A. Hartmann. — Paris: Hypérion (ca. 1940). 512 S. 474 Taf. KS Bo
- 784 Lehmann, Hans, Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. — Luzern: Reuss 1942. 283 S. 288 Taf. Stä Slg Fbg
- 785 Lehmann-Hartleben, Karl u. Erling C. Olsen, Dionysiae Sarcophagi in Baltimore. — Baltimore: 1942. 82 S. u. 44 Abb. AS Mst
- 786 Leicht, Hermann, Kunstgeschichte der Welt. 2. Aufl. — Zürich: (1945) STB Bag STB Brn StäB Han StäB Brg UB Fbg LB Dtd UB Kl StäB Lck
- 787 Leicht, Hermann, Indianische Kunst und Kultur. Ein Jahrtausend im Reiche der Chimu. — Zürich: 1944. STB M STUB Hag UB Mst
- 788 Lejard, André, Les tapisseries de l'apocalypse de la Cathédrale d'Angers. Accompagnées du texte de l'Apocalypse de Saint Jean dans la traduction de Le Maistre de Sacy. — Paris: (1942). 10 S. 21 Taf. KS Tue
- 789 Lejard, André, Der Bildteppich von Bayeux. — Paris: 1947. 4 S. 19 Taf. RGM Koe KS Fbg ZM
- 790 Lemerle, Paul, Le style Byzantin. — Paris: Larousse: 1943. 130 S. 48 Taf. KS Kl KS Tue
- 791 Lenk, Torsten, Flintlåset dess uppkomst och utveckling. Résumé traduit en français par Harald Bohrn. — Stockholm: Nordisk Rotogravyr. 1939. 188 S. 134 Taf. (Stockholm, Phil. Diss. 22. Mai 1939). KS Mbg KS Kl St KSlg Ka

- 792 Leonardo, *Omo senza lettere*. A cura di Giuseppina Fumagalli. — Florenz: Sansoni 1943. 376 S. 38 Taf. ZM
- 793 Leonardo da Vinci, *The Virgin of the Rocks in the National Gallery*. With an account of the documentary evidence concerning the picture by Martin Davies. — London: Printed for the Trustees 1947. 15 S. 16 Taf. ZM
- 794 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. Von Maurice Serullez. — (Saarbrücken: Saar-Verl. — Paris: Vendome 1947). 11 gez. Bl. (Galerie der Meisterwerke). KS Mbg
- 795 Lepage-Medvey, *Costumes français*. Préf. par André Varagnac. Dessinés par Lepage-Medvey. — Paris: Hypérion (1939). 23 S. 40 Taf. KS Mbg
- 796 Leroi-Gourhan, André, *Documents pour l'art comparé de l'Eurasie septentrionale*. — Paris: Ed. d'Art et d'Histoire 1943. 97 S. 366 Abb. KS Tue KS Hag
- 797 Leroquais, Chanoine V., *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*. T. 1. 2. Pl. — (Paris): Macon Protat Frères 1940/41. 3 Bde. KS Mbg KS Tue
- 798 Leroy, A., *Evolution de la peinture française des origines à nos jours*. — Paris: Horizons de France 1943. 269 S. 35 Taf. KS Mbg ZM
- 799 Leroy, Alfred, *Geschichte der englischen Malerei*. (Übers. v. Luise Marelle). — Zürich: (1944). UB Goe UB Kl STB M STUB Hag THB Han LB Dtd ZM
- 800 Lesbats, Roger, *Cinq peintres d'aujourd'hui. Oeuvres de Beaudin, Borès, Estève, Pignon*. — Paris: Du Chêne 1943. 7 S. 20 Taf. KS Mbg
- 801 Leurs, Stan, *De Groote Markt van Brüssel*. — Antwerpen: De Sikkels; Utrecht: de Haan 1942. 32 S. 38 Taf. (Maerlantbibliothek, VI). KS Bo KS Hag KS Bo KS Da
- 802 Levron, Jacques, René Boyoin, graveur angevin du XVI^e siècle avec le catalogue de son oeuvre et la reproduction de 114 estampes. — Angers: Les Lettres & la Vie française 1941. 89 S. LXXX S. KS Mbg
- 803 Lexow, Einar, *Norges kunst. Annen reviderte og forøkede utgave med et tillegg av Leif Ø stby*. — Oslo: Steenske (1942). 406 S. m. Abb. u. Taf. KS Gd

